Kunst und Künstler

des 16., 17. und 18. Jahrhunderts.

II. Siebenzehntes Jahrhundert.

Kunst und Künstler

des

Siebenzehnten Jahrhunderts.

Biographien und Charakteristiken

von

A. Wolfg. Becker.

Mit Portraits und anderen Illustrationen in Holzschnitt.

Leipzig,
Verlag von E. A. Seemann.
1864.

Inhalts-Verzeichniß.

I. Abtheilung: Italienische, spanische und französische Meister des 17. Jahrhunderts.

II. Abtheilung: Niederländische und deutsche Meister des 17. Jahrhunderts.

Druckfehler.

Seite 159 ist das Todesjahr Goujons auf 1572 statt 1562 angegeben.
Seite 156, Zeile 13 von unten, lies Hobel statt Hebel.

Zweiten Bandes erste Abtheilung.

Italienische, spanische und französische Meister

des 17. Jahrhunderts.

I.

Bolognesische Künstler aus der Schule der Caracci.

Guido Reni.
Dominichino.
Guercino. — (Albani, Lanfranco.)



Guido Reni.

(1575—1642.)

Aus der Schule der Caracci*) gingen die bedeutendsten Meister der italienischen Kunst des 17. Jahrhunderts hervor. Die erste Stelle unter denselben gebührt, sofern man die Gabe der Erfindung als die vornehmste Eigenschaft des Künstlers gelten lassen will, dem Guido Reni aus Bologna. Wenn ihm gleichwohl in manchen Stücken sein Mitschüler Dominichino den ersten Rang unter den zeitgenössischen Malern Italiens streitig macht, so liegt der Grund zu diesem Verhältniß in dem tieferen Ernste, der treueren Hingabe des jüngeren Genossen an seinen Beruf; denn durch Wärme und

*) S. Bd. I. S. 237.

Innigkeit der Empfindung erzielte Dominichino, der in Bezug auf angeborenes Schönheitsgefühl auf gleicher Höhe steht, dauerndere Erfolge als der mit ungleich reicherer Erfindungsgabe und einer leichteren Hand ausgerüstete Guido. Jener suchte bei seinen Schöpfungen zunächst die Ansprüche seines künstlerischen Gewissens zu befriedigen, dieser rang vor Allem nach raschen und materiellen Erfolgen, und wie er ein ächtes Kind einer charakterlosen, von keinen höheren sittlichen Ideen getragenen Zeit war, so pflegte er auch in seiner Kunst mit den Schwächen seines Jahrhunderts zu liebäugeln, ohne jene Vaterliebe zu seinen Geisteskindern zu besitzen, die dem wahren Künstler niemals fehlen wird. Unterstützt von einer gewinnenden äußeren Erscheinung, einem ritterlich-hofmännischen Wesen, erstieg er in raschem Siegeslaufe die höchste Staffel des Glücks — sofern eben Ehre und Reichthum das menschliche Glück ausmachen, — während der schüchterne und äußerlich unscheinbare Dominichino, stets von Mißgeschick verfolgt, erst am Ende seiner Laufbahn sich einer einigermaßen sorgenfreien Lebenslage zu erfreuen hatte.

Guido Reni war der Sohn eines angesehenen Musikers, Daniele Reni, in Bologna und wurde im Jahre 1575 geboren. Der Vater hatte die Absicht, den begabten Knaben in seinem eignen Berufe zu erziehen und Guido zeigte auch kein geringes Geschick bei der Erlernung der musikalischen Anfangsgründe. Besonderen Geschmack scheint er aber den Fingerübungen auf dem Klavier nicht abgewonnen zu haben; denn sobald der Vater den Rücken wandte, trieb der junge Musiker, wie erzählt wird, sein Spiel mit anderen Dingen und zeichnete oder kritzelte an den Rand der Notenblätter allerlei Figuren, welche im höchsten Grade das Mißfallen des Vaters erregten. Was aber diesem vom Uebel erschien, versetzte hingegen einen Freund des Hauses, Dionysius Calvaert, in staunende Bewunderung. Dieser niederländische Meister, den die Italiener seiner Herkunft wegen mit dem Künstlernamen Dionisio Fiammingo belegten, stand an der Spitze einer berühmten Zeichen- und Malerschule und galt, bevor die Caracci sich zu Ruhm und Ansehen erhoben, für einen der vortrefflichsten Maler Bologna's. Kein Wunder daher, daß Daniele Reni auf das Urtheil dieses Mannes großes Gewicht legte und, da ihm dieser die Aussicht eröffnete, daß Guido unter seiner Leitung im Verlauf von zehn Jahren ein großer Künstler werden würde, nicht länger zögerte, ihm seinen Sohn in die Lehre zu geben.

Guido war neun Jahre alt, als er als Lehrbursche in der Werkstatt des Flamänders Aufnahme fand. Er hielt länger darin aus als mancher

Andere, dem die Unterweisungen des Meisters zu handgreiflich wurden. Vielleicht behandelte Calvaert seinen Zögling schonender, als es sonst seine Gewohnheit war, da er gewahrte, daß das ungemeine Talent desselben nicht nur dem Rufe seiner Schule, sondern auch seinen Geldinteressen in hohem Grade förderlich werden konnte. Dies war denn auch in der That der Fall. Die raschen Fortschritte, die er machte, befähigten den jungen Reni, nach Ablauf seiner Lehrzeit den Meister in vielen Stücken zu ersetzen, namentlich ihm als Stellvertreter beim Unterrichten der Anfänger zu dienen, die neu in die Schule eintraten. War schon dies für Calvaert ein großer Vortheil, da er dadurch Zeit gewann, sich mit Gemälden für den Verkauf zu befassen, so zog er doch einen noch größeren Gewinn aus der Thätigkeit Guido's, seitdem dieser begonnen hatte, sich in selbständigen Compositionen zu versuchen. Diese Erstlingswerke eines überaus fruchtbaren Talents brachte Calvaert, nachdem er vielleicht hier oder da mit der Farbe etwas nachgeholfen, unter seinem eignen Namen auf den Markt und machte dabei, da er stets willige Käufer fand, ein gewinnbringendes Geschäft. Wohl einsehend, daß dieser Handel dem klugen Schüler nicht verborgen bleiben konnte und dessen Unzufriedenheit erregen werde, suchte er das Stillschweigen Guido's durch eine kleine Geldentschädigung bei jedem neuen Gemälde zu erkaufen. Dies ließ sich denn auch der kaum achtzehnjährige Jüngling eine Zeit lang gefallen, bis er endlich, auf den Werth seiner Arbeiten aufmerksam geworden, den Meister in bescheidener Weise um eine Erhöhung des ihm zugebilligten Lohnes anging. Ein solches Verlangen schien aber einem Manne unerhört, der nicht gewohnt war, sich Bedingungen vorschreiben zu lassen, und unter Vorwürfen der Undankbarkeit und Unverschämtheit wies er den Bittsteller in barscher Weise ab.

Inzwischen aber hatte Guido sich mit den Caracci befreundet und ohne Wissen seines Meisters einige Lehrstunden der immer mehr in Aufnahme kommenden Akademie der Incamminati besucht. Calvaert, davon unterrichtet, brach in die heftigste Zorneswuth aus und fand es für angemessen, den ungetreuen Schüler mit Ohrfeigen an seine Pflicht zu erinnern. Dieser aber, empört über die ihm angethane Schmach, verließ spornstreichs die Werkstatt seines Meisters und eilte zu Lodovico Caracci, in dessen Hause er Schutz und weitere Belehrung suchte. Seinen Jähzorn bitter bereuend, bemühte sich Calvaert später, seinen talentvollsten Mitarbeiter aus dem Lager seiner Gegner wieder an sich zu ziehen. Guido aber wies jeden Vergleich zurück. Er fühlte sich nicht nur durch die persönliche

Liebenswürdigkeit seines neuen Meisters gefesselt, sondern erkannte auch in der Kunstrichtung der Caracci einen neuen und besseren Weg zur vollendeten Meisterschaft. Dazu kam, daß der treffliche Lodovico eine väterliche Zuneigung zu dem willkommenen Ueberläufer faßte und ihn mit besonderer Vorliebe in allen Stücken unterwies, damit er ein tüchtiger Künstler werde. Das angenehme Aeußere des bildschönen Jünglings, die Leichtigkeit, mit welcher er lernte und begriff, war es indeß nicht allein, was Lodovico zu Guido hinzog. Zu der Gabe der Schönheit und des Talents, die ihm die Natur verliehen, gesellte sich eine persönliche Bescheidenheit, die so groß war, daß sie ihn mädchenhaft erröthen machte, wenn er sein eignes Lob vernehmen mußte. In solchen Augenblicken glaubte Lodovico einen Engel vor sich zu sehen und wollte nie von den Warnungen des argwöhnischen Annibale hören, der, wenn der Vetter über seinen Lieblingsschüler des Lobes voll war, zu sagen pflegte: „Hüte dich, daß du nicht noch einmal über ihn zu seufzen haben wirst.“

Seinem Aufenthalte in der Schule der Caracci verdankte Guido hauptsächlich die Veredelung seines Geschmacks, den Zug zum Großartigen und Gefälligen, der die bessern Erzeugnisse seiner Palette auszeichnet. Der Sinn für eine gewisse ideale Formgebung sowohl in der Bildung der Gruppen wie in der Anordnung der Gewänder hat ihn denn auch nie verlassen, wenn es ihm darauf ankam, Tüchtiges zu leisten. Auch das Reizvolle in den Stellungen und Bewegungen seiner Figuren, vorzüglich bei Gegenständen heiteren Charakters, mag vornehmlich das Ergebniß der Anregungen sein, die ihm von Seiten Annibale's zu Theil wurden. Aber fast mehr noch wie diesem war es ihm versagt, durch die Kraft der Charakteristik seinen Gestalten individuelles Leben einzuhauchen. Das Ideal, welches er sich schuf, sagt Kugler*), war nicht sowohl die schöne Natur, in einem erhöhten reineren Zustande aufgefaßt, als vielmehr ein inhaltloses, leeres Abstractum, dem es an persönlichem Interesse fehlt; der Schönheit seiner Formen, vornehmlich der Köpfe, die meist nach dem Muster der berühmtesten Antiken, namentlich nach denen der Niobiden, gebildet sind, der Gruppirung in seinen Bildern merkt man die kalte Berechnung des Verstandes an und nicht eben häufig ringt sich ein lebendiges Gefühl hindurch. Doch war das Talent Guido's reich und beweglich genug, um in seinen Aeußerungen nicht durchaus von der Schulregel bestimmt zu werden. Die Schwäche desselben,

*) Geschichte der Malerei II. 366.

die sich in der vorherrschenden Süßlichkeit und Mattherzigkeit des Ausdrucks kund giebt, kommt deßhalb eben so leicht zum Vorschein wie seine Stärke in großartiger Zeichnung und gewaltigen Farben- und Lichteffecten. Der Fluch eines blasirten Zeitalters lastete auf dem Epigonen einer herrlichen Kunstepoche, die nur werden kann, aber niemals künstlich geschaffen wird.



Aurora, nach Guido Reni's Gemälde im Palast Rospigliosi in Rom.

Von den Stimmungen seiner Zeit getroffen und getrieben, konnte sich Guido nicht enthalten, bald auf der einen bald auf der anderen Seite dem Modegeschmack Concessionen zu machen. Daraus mag es sich auch zum Theil erklären, daß seine Gemälde aus verschiedenen Zeitepochen kaum die Hand

ein und desselben Meisters vermuthen lassen, ja daß selbst auf einem Bilde von ihm oft das Großartige neben dem Kleinlichen, das Gewaltige neben dem Unbedeutenden Platz findet.

Bis gegen sein fünfundzwanzigstes Jahr blieb Guido der Schule der Caracci treu. Doch war sein Verhältniß zu derselben ein ziemlich unabhängiges, da er bereits in verschiedenen Gemälden als selbständiger Künstler auftrat und wohl nur bei den größeren Wandmalereien der Caracci als Hülfsarbeiter fungirte. Mit der Zeit lockerte sich das Band, welches ihn an die Schule fesselte, in demselben Maße, wie die Besorgniß Annibale's, seinen Ruhm durch die Thätigkeit Guido's verdunkelt zu sehen, sich steigerte. Die Gunst der Kunstfreunde wandte sich mehr und mehr dem jüngeren Künstler zu, und die Folge war, daß zwischen Meister und Schüler ein gespanntes Verhältniß eintrat. Diese Spannung wurde noch gefördert durch die Einflüsterungen und Verdächtigungen, welche von Seiten der Mitschüler Guido's ausgingen, in deren Augen die Bevorzugung, die letzterem auf der Akademie von jeher zu Theil geworden, als eine unverdiente Zurücksetzung ihrer selbst erschien.

So standen die Dinge, als Annibale zu Anfang des neuen Jahrhunderts nach Rom ging, um seine berühmten Fresken im Palast Farnese in Angriff zu nehmen. Die ehrenvolle Aufnahme, welche er in der ewigen Stadt fand, ließ ihn seine früheren Befürchtungen halb und halb vergessen. Der vermeintliche Nebenbuhler erschien ihm nach der Trennung minder gefährlich; ja, als er erfahren mußte, daß neben ihm der finstere Michelangelo da Caravaggio einen immer größeren Kreis von Bewunderern fand, glaubte er, durch die Herbeiziehung Guido's seine Position dem gefürchteten Naturalisten gegenüber verstärken zu können. Er lud diesen also ein, sich an der Ausführung der farnesischen Malereien zu betheiligen. Guido säumte nicht, nach Rom zu eilen, bezeigte aber keineswegs Lust, sich wieder von dort zu entfernen, als Annibale's Eifersucht gleich in der ersten Zeit ihres Zusammenseins wieder rege wurde und aus der beabsichtigten Bundesgenossenschaft ein peinliches, für die Dauer unhaltbares Verhältniß hervorging.

Inzwischen war es Guido, dessen Name in Rom schon nicht mehr ganz unbekannt war, gelungen, sich in den tonangebenden Kreisen der Weltstadt mit Erfolg einzuführen. Der Cavaliere d'Arpino, damals noch als die erste Künstlergröße bewundert und honorirt, empfing ihn in zuvorkommender Weise und glaubte sich gleichermaßen wie Annibale Caracci des jungen Talents als eines Gegengewichts gegen Caravaggio bedienen zu

können, der, wie wir wissen, sein geschworner Feind war.*) Guido ging auch in der That auf die Absichten des päpstlichen Hofmalers ein, sei es nun, daß er von dessen Protection Vortheil zu ziehen hoffte, sei es, daß er von jugendlichem Uebermuthe angetrieben wurde, mit dem mächtigen und unversöhnlichen Gegner der akademischen Richtung eine Lanze zu brechen. Daß er bei einem solchen Strauße kein leichtes Spiel haben werde, konnte unserm Künstler nicht entgehen. Er empfand ebensowohl wie Andere die dämonische Macht der Kunstweise Caravaggio's und sah bald ein, daß er in Bezug auf Licht- und Schattenwirkungen sowohl wie auf den Ausdruck des Schmerzes und der Leidenschaft von dem rückhaltlosen Naturalisten noch Vieles zu lernen habe. Sein Plan war nun, den Gegner im eignen Lager anzugreifen, ihn, wo möglich, mit der eignen Waffe zu schlagen. Um dies auszuführen, arbeitete er sich ganz in die Kunstweise Caravaggio's hinein und trat dann plötzlich mit Gemälden hervor, bei denen er, alle Regeln und Grundsätze der Akademiker verläugnend, als vollkommen ausgebildeter Naturalist erschien. Das berühmteste Beispiel dieser Art ist die Kreuzigung Petri in der Galerie des Vatikans, ein Gemälde, welches einen um so widrigeren Eindruck macht, als ihm jenes Feuer der Leidenschaft fehlt, welches bei Caravaggio, abgesehen von dem Gegenstande, für sich selbst einen nicht abzuweisenden Reiz ausübt.

Der Hauptzweck Guido's war damit erreicht. Die Welt sah ein, daß man, um die Dinge in grausiger Naturwahrheit zu schildern, nicht ein Caravaggio zu sein brauche. Dieser selbst war im höchsten Grade aufgebracht über den Einbruch, der auf solche Weise in seinem vermeintlichen Besitzthum verübt war, und machte Miene den Zweikampf mit der Pinselspitze auf die Degenspitze zu übertragen. Das behagte aber dem kecken Angreifer weniger, und Guido wußte es auf diplomatische Weise dahin zu bringen, daß die Drohungen Caravaggio's nicht zur That wurden.

In Folge seiner Studien hatte er sich mit der naturalistischen Darstellungsweise inzwischen näher befreundet, als es Arpino sowohl wie Annibale Caracci für möglich gehalten. Der erstere äußerte sich darüber gegen den Kardinal Borghese (als Papst Paul V.), der ein großes Interesse an Guido nahm, er glaube, der Bologneser werde sich noch ganz in einen Caravaggio verwandeln. Für unsern Künstler aber, der bei allem Selbstgefühl, welches er später nicht ohne Ostentation an den Tag legte, gern jeder tüchtigen

*) S. Bd. I. Seite 268.

Leistung Gerechtigkeit widerfahren ließ, ist es charakteristisch, daß er, als eines Tages ein Freund die Bemerkung machte, man könne seine Kreuzigung Petri gradezu für ein Werk des Amerighi halten, diesem entgegnete: „Wollte Gott, daß dem so wäre!" Ganz anderer Ansicht war Annibale Caracci, der in dem ehemaligen Schüler einen Abtrünnigen erblickte und es bitter beklagte, sich selbst an ihm einen Gegner groß gezogen zu haben.

Unbekümmert um den Haß des Caravaggio und den Tadel des Annibale, verfolgte indeß Guido Reni fortan seinen eigenen Weg, der ihn bald auf die Höhe seines Künstlerruhms führen sollte.

Die erste Periode seiner Meisterschaft, während welcher seine Auffassung von naturalistischen Einflüssen bedingt wurde, war die glücklichste seines Lebens, eine ununterbrochene Kette neuer Erfolge und Triumphe. Nach Verlauf weniger Jahre konnte er, als der gefeierte Held des Tages, mit vornehmer Herablassung denjenigen seine Protection anbieten, auf deren Schultern er sich erst kurz vorher emporgeschwungen hatte. Doch war dieser Zeitabschnitt keineswegs der glänzendste seines künstlerischen Wirkens. Die Nachwelt urtheilte in dieser Beziehung anders als die Mitlebenden. Diese erwarteten von seiner damaligen Thätigkeit nichts weniger als eine Wiederkehr des goldenen Zeitalters der Künste. Paul V., Borghese, welcher im Jahre 1605 zum Papst erkoren wurde, scheint selber an etwas dergleichen gedacht zu haben, als er Guido Reni in den Vatikan berief und gleichzeitig die Hand vieler anderer Künstler, Maler, Bildhauer und Baumeister, in Bewegung setzte. Aber so weit wie Paul V. zu einem Leo X., hatte auch Guido Reni zu einem Rafael. Der neue Papst erreichte mit seinen Unternehmungen nichts weiter als eine schwache Copie jenes glänzenden Schauspiels, welches Rom ein Jahrhundert früher der Welt gegeben hatte. Die äußere Darstellung des römischen Kunstlebens im ersten Drittel des 17. Jahrhunderts mochte wohl bisweilen an die Zeiten des großen Mediceers erinnern, ja dieselben an Glanz und Prunk überbieten; aber dem prüfenden Blicke, wenn ihn die Zeitgenossen gehabt hätten, würde das künstliche und gemachte Wesen der Copie nicht entgangen sein. So wenig wie Treibhäuser einen Frühling schaffen, so wenig kann die Gunst der Mächtigen eine Kunstblüthe herbeiführen, wenn ihr die inneren Lebensbedingungen abgehen.

Unser Meister versäumte indeß nicht die Hand, die ihm das Glück darbot, mit beiden Händen festzuhalten. Ohne Schwierigkeit fand er sich in die Rolle eines großen Mannes und spielte den Rafael oder Michelangelo mit einer Prätention, die der Mitwelt ganz in der Ordnung er-

scheinen mochte, während wir dafür nur ein mitleidiges Lächeln haben. Der Papst erschien oft in seiner Werkstatt, um ihm bei der Arbeit zuzusehen. Dann pflegte Guido in reicher fürstlicher Kleidung an seiner Staffelei zu erscheinen, umgeben von einer Schaar seiner Schüler und Gehülfen, welche ihn auf seinen Wink mit Pinsel und Palette bedienen und überhaupt alle Handreichungen leisten mußten. Offenbar wollte er das Beispiel Rafaels nachahmen, von dem Vasari, freilich in ganz anderm Sinne, berichtet, daß er wie ein Fürst gelebt habe. In anderer Beziehung wieder gerirte er sich wie ein Michelangelo und fast wie eine Parodie auf die Flucht des großen Buonarotti hört sich die Erzählung von seiner plötzlichen Abreise aus Rom an. Verwöhnt durch die hohen Preise, welche er für einzelne Gemälde erzielt hatte*), gerieth er mit dem päpstlichen Schatzmeister in Streit und reiste, als dieser seinen Forderungen nicht nachkommen wollte, ohne Weiteres nach Bologna zurück. In seinem Unmuth schalt er laut auf die Minister und Großen, mit denen er sich täglich herumstreiten möchte, um am Ende nur Klagen über zu langsames Arbeiten und zu hohe Preise zu hören, statt daß man ihm bezahle, was man schuldig sei. Da thue er ja besser, meinte er, statt zu malen, mit Gemälden Anderer Handel zu treiben, denn die Händler würden mit Gemächlichkeit reich, während dem Künstler selbst der verdiente Lohn nur selten zu Theil werde**). So ganz Unrecht hatte Guido nun zwar mit dieser Aeußerung nicht. Wenn er indeß auch zu einer Sammlung von Gemälden für den Verkauf vorbereitende Anstalten traf, so ist doch kaum anzunehmen, daß es ihm ernst gewesen sei, für immer der Kunst zu entsagen. Calvaert, der mit seinem berühmt gewordenen Zögling, an dem seine Voraussagung sich so glänzend erfüllt hatte, wieder in freundschaftliche Beziehungen getreten war, war gutmüthig genug, die Laune für ein ernstes Vorhaben zu nehmen, und bemühte sich, dem Unzufriedenen klar zu machen, wie übel er daran thue, sein Licht unter den Scheffel zu stellen. Der alte Meister hatte denn auch die Genugthuung, daß Guido das Unrecht ohne Weiteres einsah, und da die Bologneser eine Ehre im Besitz recht vieler Werke ihres gefeierten Lands-

*) Zum großen Verdruß des Annibale Caracci, der immer mit mäßigen Ansprüchen in Bezug auf Geldgewinn auftrat und deshalb die Dreistigkeit tadelte, mit welcher Guido ungewöhnlich hohe Summen forderte; er hätte ihn eher loben sollen; denn das Preishalten konnte auch den besseren Leistungen Anderer nur zu Gute kommen.

**) Malvasia, Felsina pittrice II. 21.

mannes suchten, so fehlte es dem seinem Berufe zurückgeführten Künstler nicht an lohnender Beschäftigung.

Aus dieser Zeit seines Wirkens mögen einige seiner berühmtesten Gemälde in der Pinakothek zu Bologna stammen, darunter der Bethlehemitische Kindermord, eine lebendig bewegte Composition mit Einzelheiten von vorzüglicher Schönheit. Großartiger erscheint der Meister in einem zweiten Bilde, welches Christus am Kreuz mit den Figuren der Maria und des Johannes zu beiden Seiten und der Maria Magdalena am Fuße des Kreuzes darstellt. Die Anordnung der Composition ist einfach, die Gewandung von klassischem Wurf, die Köpfe schön, auch weniger leer und allgemein, als es gemeiniglich bei Guido der Fall ist. Die Vertheilung des Lichtes bei finsterem, wolkenbedecktem Himmel, über welchen grelle Streiflichter hinschießen, erhöht den mächtigen Eindruck der Gruppe, und durch das Ganze geht derselbe wehklagende, zugleich aber tröstende und versöhnende Ton, der in den Schlußstrophen einer gewaltigen Tragödie ausklingt. Von den zahlreichen übrigen Gemälden dieser Periode heben wir noch hervor: die sog. Madonna della Pietà, Maria am Leichname Christi weinend mit zwei klagenden Engeln zur Seite, ebenfalls in der Pinakothek zu Bologna, die beiden Eremiten Paulus und Antonius, höchst lebendig charakterisirte Gestalten, im Berliner Museum, und der berühmte Christuskopf (Ecce Homo) in der Dresdener Galerie, der durch eine ganze Reihe von Stichen und Lithographien weltbekannt geworden ist.

Hatte Guido Reni mit seiner Flucht aus Rom den Michelangelo gespielt, so vervollständigte Paul V. das Stück, indem er in die Rolle Julius' II. eintrat und einen Legaten nach Bologna sandte, um mit dem Künstler über die Bedingungen zu unterhandeln, unter denen er zurückzukehren geneigt sei. Nachdem sich beide Theile geeinigt, siedelte Guido wieder nach Rom über. Eine Strecke vor der Stadt schickten ihm die Kardinäle, wie es beim Empfang fürstlicher Gesandter üblich war, ihre Galawagen entgegen, während am Ponte-Molle die päpstlichen Hofbeamten seiner harrten, um ihn zum Vatikan zu geleiten. Von jetzt an hatte Guido nicht mehr Seinesgleichen; auch verstand er es trefflich, seine Stellung zu befestigen und zu seinem Vortheil zu nutzen. Seine Ansprüche wuchsen mit jedem Zugeständnisse, was ihm gemacht ward, zumal Paul V. für all' seine kleinen Unarten ein entschuldigendes Wort hatte. Wie ein verzogenes Glückskind forderte er für sich die größten Ehrenbezeugungen, und da der

Papst ihm neben sich den ersten Platz mit dem Vorrechte einräumte, bedeckten Kopfes in seiner Gegenwart erscheinen zu dürfen, so mußte, wohl oder übel, die hohe Geistlichkeit sowohl wie der Adel dem gegebenen Beispiele folgen. Sein Auftreten glich immer mehr dem eines Malerfürsten. Er umgab seine Person mit den strengsten Formen einer höfischen Etikette. Niemals verhandelte er persönlich wegen einer Bestellung, sondern alles Geschäftliche in Betreff eines Auftrags wurde durch Unterhändler geordnet. Die vornehmen Besucher, von denen sein Haus nie leer wurde, ließ er in einem Vorzimmer von einigen seiner Schüler empfangen, welche dieselben unter Beobachtung tiefen Schweigens, wenn der Meister gerade mit Malen beschäftigt war, in das Atelier einführten. Kaum die Hälfte der Besteller konnte er befriedigen, und wenn es der Geschäftsträger eines Fürsten versah, ihm die gewohnte Ehrenbezeugung zu erweisen, so konnte er versichert sein, daß der Meister für seinen Herrn den Pinsel nicht anrührte. Grade gegen die vornehme Welt, gegen die hochgestellten Würdenträger in Staat und Kirche beobachtete er die strengste Zurückhaltung und fand eine gewisse Befriedigung darin, daß die Großen, Mächtigen und Reichen sich vor dem Genius zur Erde beugten. Als man ihm eines Tages einen Vorwurf daraus machen wollte, daß er einen Kardinal, der ihn besucht, nicht einmal das Geleit bis zur Thüre gegeben, meinte er, das Talent des Malers stehe höher als der römische Purpur. Ein anderes Mal, als er grade mit seiner Toilette beschäftigt war, ließ er es sich gefallen, daß der Kardinal Sacchetti, der ihn zu besuchen kam, das silberne Seifenbecken hielt, während er sich rasirte. Derselbe Kardinal war auch der Einzige, der sich rühmen konnte, den Meister einmal bei sich zu Tisch gehabt zu haben. Allen Einladungen zu Festlichleiten ging Guido Reni grundsätzlich aus dem Wege, und es ist bezeichnend für seinen Charakter, daß er niemals Huldigungen aufsuchte oder begierig danach war, daß man ihm Weihrauch streue. Es ist deshalb auch Unrecht, wenn man sein übermüthiges Gebahren gegen solche Leute, die nur zu herrschen und zu befehlen gewohnt waren, auf Rechnung einer unbegrenzten Eitelkeit und Selbstüberhebung stellt. Der Nimbus, mit welchem er sich umgab, war zum Theil wohl das Ergebniß kluger Berechnung; denn Guido war ein gewitzigter Menschenkenner, und nicht ganz ohne Grund hat man in der Rückzahlung vieler Caparren*), beim Beginn seiner ersten Erfolge in Rom, ein Schein-

*) Anzahlungen, welche von den Bestellern gemacht zu werden pflegten, sobald ein Künstler einen bestimmten Auftrag annahm.

manöver vermuthet, dessen Zweck war, in der Meinung der Leute den Ruf eines vielbeschäftigten, mit Aufträgen überschütteten Künstlers zu gewinnen. Daß ihn die angeborene Scheu vor Lobspenden und Schmeicheleien auch in spätern Jahren nicht verlassen hat, erhellt aus manchem Zuge, der uns aus seinem Leben von zeitgenössischen Schriftstellern aufbewahrt ist. Als einmal (im Jahre 1632) ein Buch unter dem Titel: „Lodi al Signor



Fortuna, nach Guido Reni.

Guido Reni“ herauskam, kaufte er die ganze Auflage, ließ einen neuen Titel „Lodi a varie pitture del S. G. Reni“ (Lobreden auf verschiedene Gemälde des Herrn G. Reni) dazu drucken und schenkte sämmtliche Exemplare dem Buchhändler zurück. Um nicht soviel gegrüßt zu werden, wählte er zu seinen Ausgängen am liebsten den späten Abend. Gegen den gewöhnlichen Mann bezeigte er sich leutselig, und die Aeußerung seines Mit-

schülers Albani, daß Guido vom Volke geliebt und verehrt worden sei, ist mit den angedeuteten Charakterzügen zum mindesten nicht unvereinbar. Er war eben ein ganz anderer Mensch denen gegenüber, die seiner Person und seiner Kunst nicht bedurften. Hier mangelte jeder Grund und jede Gelegenheit, der Prätention mit Prätention, dem Hochmuth mit Hochmuth zu begegnen.

Um das Bild seines persönlichen Charakters an dieser Stelle zu vervollständigen, schalten wir hier noch einige andere Züge desselben ein. Im Genuß war Guido mäßig und so frei von niedern Begierden, wie wenige seiner gleichzeitigen Genossen. Er hielt auf ein achtbares Leben und hatte nur eine stark hervortretende Leidenschaft, die des Spiels. Bei Tage ein fleißiger und unermüdlicher Arbeiter, liebte er es, des Nachts zu würfeln und Karte zu spielen. Mit zunehmendem Alter nahm diese Neigung einen immer heftigern Charakter an und schließlich ging, wie wir sehen werden, der Künstler im Spieler zu Grunde. Für die Reize des weiblichen Geschlechts war er wenig empfänglich, und die Abneigung gegen den Umgang mit Frauen muß uns fast Wunder nehmen bei einem Manne, der mit einer ansehnlichen Gestalt, einnehmenden Gesichtszügen und gewandtem Benehmen einen feinen Geschmack in der Wahl seiner Kleidung verband, dessen äußeres Auftreten ganz dem eines ächten Cavaliers glich. Der Anblick eines zufällig unter seine Leibwäsche gerathenen Frauenhemdes soll ihn einmal ganz außer sich gebracht haben. In seinem Urtheil über die Leistungen Anderer war er unparteiisch und leidenschaftslos. Er ließ gern einem Jeden das Seine, scheute sich aber nicht, seine Ansicht unverholen auszusprechen. Daß er in Sachen der Kunst ein feines und wohlbegründetes Urtheil hatte, beweisen manche Aussprüche und Aeußerungen über Künstler und Kunstwerke seiner Zeit, die sich in seinen Briefen finden oder ihm von seinen Biographen in den Mund gelegt werden. Von allen Mitlebenden standen ihm Rubens und Dominichino am höchsten, von den Meistern der Vergangenheit Rafael und Paul Veronese. Eigenthümlich ist es, daß er von dem, was die Leute Talent nennen, kein großes Aufheben machte, und als ihm einmal Jemand durch Bewunderung seines Styls und seiner angebornen Begabung etwas Angenehmes zu sagen meinte, so warf er dem entgegen: „Was thue ich mit dem besondern Style und dem natürlichen Talent? Mit Fleiß und Mühe habe ich mir das angeeignet, was ich weiß und kann. Das kommt Niemandem im Schlafe. Jene vollkommenen Ideale sind mir weder im Traume noch in einer Verzückung

geoffenbart worden, — in den antiken Statuen sind sie zu finden, welche ich mehr denn acht Jahre nach allen Seiten hin studirt habe, um mir ihre wunderwürdige Harmonie zu eigen zu machen." Liegt nicht in solchen Worten eine gewisse Hoheit des Sinnes, eine stolze Bescheidenheit, der man bei Künstlern selten begegnet? Was dem Menschen ohne eignes Zuthun wird, als Gabe der Natur, als Geschenk des Glücks, das hatte in den Augen unseres Meisters keinen Anspruch auf Lob und Bewunderung; allein das, was sein eigenster Erwerb war, das Resultat rastlosen Strebens, schien ihm des Preises und des Rühmens werth. Weniger ehrenvoll als in diesem Charakterzuge erscheint seine Denk- und Handlungsweise in Bezug auf geschäftliche Dinge. Von kaufmännischer Gewissenhaftigkeit ist bei ihm keine Spur zu finden, und den klarsten und bündigsten Bestimmungen eines Contractes gegenüber suchte er mitunter nach Vorwänden und Ausflüchten, die auf das hinausliefen, was man gemeinhin Prellerei nennt. Eins der eklatantesten Beispiele dieser Art theilt Guhl*) aus Gualandi's Memoiren mit. Es betrifft ein Gemälde für die Seidenzunft in Bologna, welches er für 3000 Lire zu malen und in funfzehn Monaten zu vollenden versprochen hatte. Der Contract war vom 21. April 1622 datirt und erst am 17. August 1636 konnten die Besteller, nachdem der Künstler den Preis von 3000 auf 7500 Lire geschraubt hatte, das Bild von ihm erhalten. Diese Handlungsweise erscheint noch um so gewissenloser, als das Gemälde, wie es heißt, dem Meister wenig Ehre machte. Es stellte Hiob nach Ueberwindung seiner Trübsal dar und ist, von den Franzosen aus Bologna entführt, später ganz verschollen. Ebenso unerquicklich wie im geschäftlichen Verkehr scheint sein Verhalten im Umgang mit seinen Schülern, Gehilfen und Kunstgenossen gewesen zu sein. Auch mit diesen gerieth er leicht in Differenzen, da er viel zu beanspruchen und wenig zu gewähren geneigt war.

Nehmen wir nach dieser Abschweifung den Faden unserer Erzählung wieder auf. Der Tod Paul's V. (1621) scheint ein Wendepunkt im Leben Guido's gewesen zu sein; denn um diese Zeit kehrte er nach seiner Vaterstadt zurück, um hier für den Rest seines Lebens dauernd zu verweilen. Bald nach seiner Rückkehr erfolgte der Tod des Lodovico Caracci, ein Ereigniß, welches ihn zum Haupte der Schule von Bologna machte. In den folgenden Jahren finden wir ihn indeß zeitweise noch an andern Orten

*) Künstlerbriefe II. S. 83.

beschäftigt, wohin er von auswärtigen Bestellern berufen wurde, so in Ravenna, wo er für den Hauptaltar der Kathedrale das Manna-Wunder, eine seiner besten Compositionen, und in der Kuppel daselbst eine treffliche Glorie ausführte, dann wieder in Rom und endlich in Neapel. Von den Arbeiten, die er in Rom während dieser zweiten und besten Periode seiner Meisterschaft ausführte, nennen wir vor allen seine Aurora, nach Burckhardt's*) Urtheil das vollkommenste Gemälde des 17. und 18. Jahrhunderts. Dieses Hauptwerk (Deckengemälde) unsers Meisters befindet sich im Casino des Palastes Rospigliosi. Es stellt die Auffahrt des Sonnengottes dar, dessen Wagen von vier weißen Rossen gezogen wird. Horen geleiten den Gott, im leichten Tanze sich schwingend, während die Morgengöttin, Blumen streuend, ihm vorausschwebt. Tief unten unter dem Gewölk, welches die göttlichen Gestalten umhüllt und zum Theil trägt, breitet sich eine Meereslandschaft aus, eben vom Scheine der aufgehenden Sonne aus der Dämmerung herausgehoben. Ein Hauch antiken Geistes weht durch die herrliche Composition, deren göttliche Heiterkeit, gehoben durch die harmonische Zusammenstimmung der leuchtenden Farben, einen unbeschreiblichen Zauber auf das Herz des Beschauers ausübt. Zumeist gilt dies von der wunderbaren Gestalt der Aurora. Frei und leicht schwebt die Göttin in raschem Fluge voraus, während der Wind die reichen Gewänder in schön motivirten Falten zurückwirft. Der reizende Körper scheint trotz seiner vollen Formen sich durchaus sicher auf den Luftwellen zu wiegen. Sie blickt sich freudig erregt um, als wolle sie das göttliche Viergespann zu rascherem Laufe ermuthigen. Weniger graziös, ja zum Theil etwas derb (in der Weise des Giulio Romano), erscheinen die Horen, und ihre langsame Tanzbewegung dürfte kaum in Einklang zu bringen sein mit dem feurigen Ansprengen der Sonnenrosse, wenn man nicht annehmen will, daß im nächsten Augenblick Phöbos seine Begleiterinnen hinter sich läßt, um allein seiner Bahn durch den Aether zu folgen. — Andere vortreffliche Gemälde aus dieser reifsten Zeit unseres Künstlers sind: ein Engelconcert in einer Chornische der Kapelle S. Silvia bei S. Gregorio, und der h. Andreas auf seinem Gange zur Richtstätte in der anstoßenden Kapelle S. Andrea. Das letztere malte er im Wettstreite mit Dominichino, der demselben gegenüber das Martyrium des h. Andreas malte. Die Zeitgenossen erkannten dem Rivalen die Palme zu. Der

*) Der Cicerone. S. 1012.

heutige Geschmack möchte sich aber eher mit dem leider stark übermalten Bilde Reni's in Uebereinstimmung finden schon um des Gegenstandes willen, der das Entsetzliche nur ahnen läßt, aber nicht geradezu vor Augen führt.

Von der Thätigkeit Guido's in Neapel zeugt eine Geburt Christi im Chore der Kirche S. Martino. Das Bild blieb leider unvollendet, weil die gefährlichen Anschläge seiner neapolitanischen Kunstgenossen unsern Meister veranlaßten, alle dort angefangenen Arbeiten und angenommenen Aufträge im Stiche zu lassen und nach Bologna zurückzukehren. Dieselben traurigen Erfahrungen, welche Annibale Caracci und Dominichino in Neapel machten, blieben auch ihm nicht erspart. Der Neid und die Eifersucht eines Spagnoletto, Corenzio und anderer Maler ward auf's Heftigste aufgestachelt, als es bekannt wurde, daß Guido berufen worden sei, um die Kapelle des h. Januarius auszumalen. Man sann daher auf Mittel, sich des unwillkommenen Gastes zu entledigen und ließ zunächst Bosheiten aller Art an den Schülern aus, die der Meister zu seiner Unterstützung mitgebracht hatte. Zwei derselben wurden eines Tages auf eine Galeere gelockt und dann, nachdem man unvermerkt die Anker gelichtet, hülflos den Elementen preisgegeben. Unter solchen Umständen zog es Guido vor, seinem vorzüglichsten Schüler Francesco Gessi die Sorge für Vollendung der begonnenen und entworfenen Gemälde zu überlassen. Doch sank auch diesem der Muth gegenüber den immer heftiger werdenden Drohungen der Neapolitaner, sodaß er bald seine Absicht aufgab und dem Spagnoletto und Lanfranco das Feld räumte.

Gegen sein funfzigstes Lebensjahr begann Guido in seinen Arbeiten flüchtiger und nachlässiger zu werden. Die Leidenschaft des Spiels, der er sich rückhaltslos überließ, mag wohl die Hauptursache gewesen sein, daß sein künstlerisches Gewissen sich abstumpfte; denn er war fortan mehr auf Geldgewinn als auf Anerkennung und Ruhm bedacht. Bei alledem kann man ihm keine Geldgier oder niedere Habsucht vorwerfen. Der ruhige Besitz machte ihn nicht glücklich. Es war lediglich die Aufregung des Spiels, welche für ihn einen Reiz hatte in der Weise etwa wie der Weinrausch für Leute, die dem Trunk ergeben sind. Deshalb kümmerte es ihn wenig, ob er, wie es meist der Fall war, alles Geld verlor, was er besaß. Ja, als er einmal in einer Nacht 4000 Dublonen gewonnen hatte, fand er nicht eher Ruhe, bis dieser Gewinn wieder im Spiel durchgebracht war. Er versicherte später, es sei ihm über den Besitz des Goldes ganz un-

heimlich zu Muthe geworden, auch habe er dabei alle Lust zur Arbeit verloren. Und es scheint in der That, daß der eigentliche Sporn seiner Thätigkeit in seiner letzten Periode nur der Mangel gewesen sei. Wenn seine Baarschaft nicht reichte, so verlor er auf Ehrenwort große Summen, die er erst zu verdienen beabsichtigte.



David mit dem Haupte des Goliath, nach Guido Reni.

So lange er noch jugendliche Spannkraft besaß, mochte das Alles angehen; er konnte die treulose Glücksgöttin verlachen und seinen Genius zu Hülfe rufen, damit er gut mache, was jene verschuldet. Nie war sein Eifer größer, seine Stimmung anscheinend ausgelassener, als wenn er sich eine Ehrenschuld aufgeladen. Wenn dann die Maler, die mit ihm am Ospedale della morte ihre Ateliers hatten, ihn schon frühmorgens unter

lautem Singen an der Arbeit trafen, so wußten sie ziemlich sicher, daß seine Verluste in der Nacht vorher größer als sein Vermögen gewesen waren.

Was aber wurde aus dem reichbegabten Manne, als der Druck des Alters allgemach sich fühlbar machte? Die Leidenschaft nistete sich mehr und mehr in seinem Innern ein, während seine schöpferische Kraft erlahmte und sein Ehrgefühl bis auf ein Minimum äußerlicher Anständigkeit zusammenschrumpfte. Wie groß standen Tizian und Michelangelo noch in ihrem Greisenalter da, und wie erbärmlich erscheint dagegen Guido Reni, der zuletzt seinen Pinsel für einen kärglichen Wochenlohn an einen schlauen Wucherer verkaufte, um der Mühe und Noth für den Absatz seiner Gemälde überhoben zu sein!

Guido Reni hatte das traurigste Geschick, was einem von aller Welt bewunderten und angestaunten Manne begegnen kann: er überlebte seinen eignen Ruhm und brachte den Rest seiner Tage in halber Vergessenheit zu. Und so unverdient in mancher Beziehung das Glück war, welches ihm auf der Sonnenhöhe seines Lebens lächelte, so wohlverdient waren leider Unglück und Mißachtung, die er in seinem Alter zu ertragen hatte.

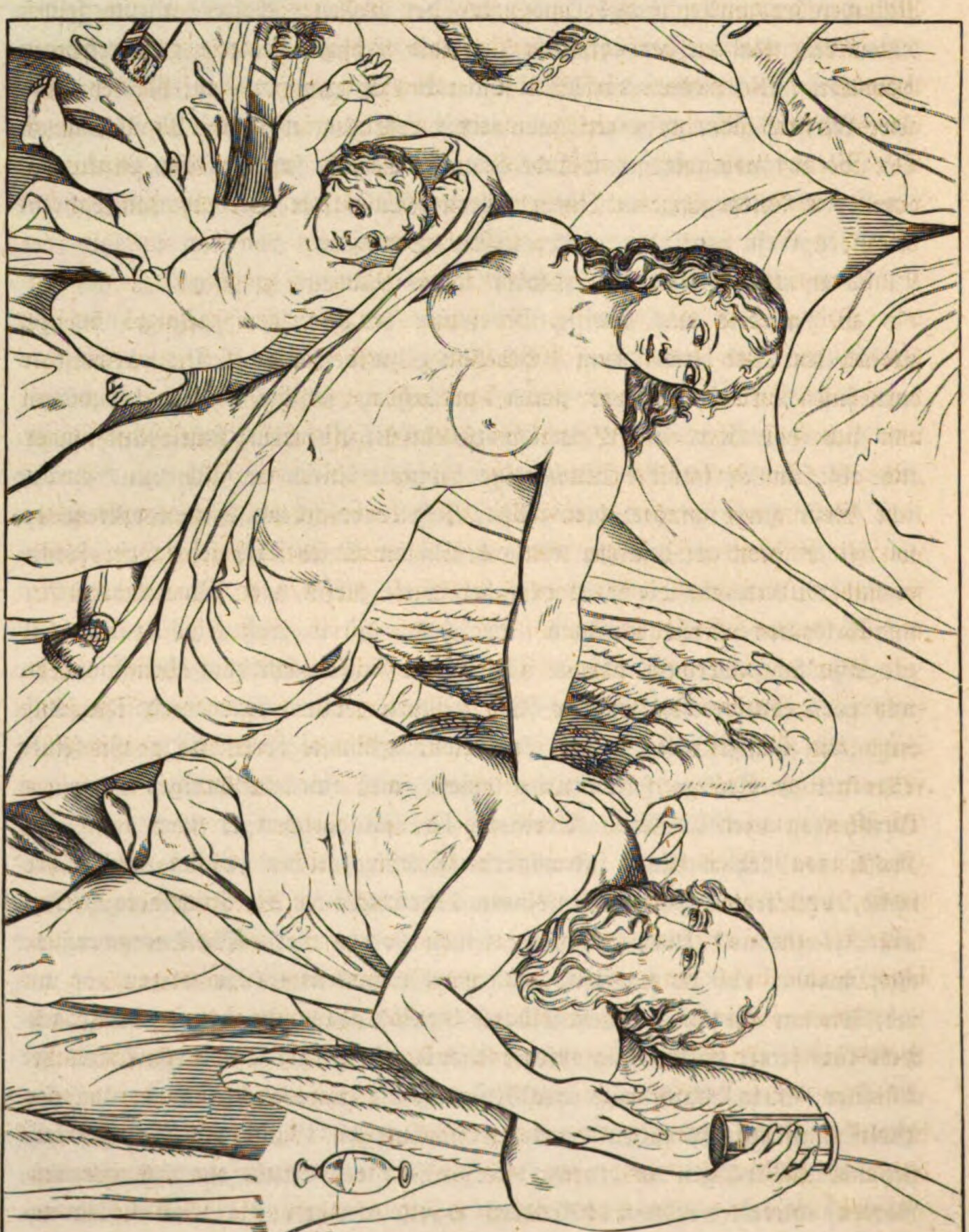
Aus der Zeit des Uebergangs zu dieser Periode des gänzlichen Verfalls seiner Kunst stammt seine berühmte Fortuna, ein nacktes Weib, über der Erdkugel schwebend, welches ein geflügelter Genius bei den Haaren und dem Schleier zu halten versucht. Diese Composition scheint großen Beifall gefunden zu haben; denn es giebt davon eine Menge Wiederholungen, zum Theil mit Abänderung der Motive. Bald schüttet die Glücksgöttin mit der emporgehobenen Rechten aus einem Beutel das Gold über den Erdkreis aus, wie auf dem Bilde im Berliner Museum, bald hebt sie die Krone des Ruhms hoch empor, die das begehrenswerthe Ziel des nacheilenden Genius zu sein scheint. Was an diesem Bilde bestach und für den ersten Anblick noch besticht, ist die Grazie in der Haltung und Bewegung der schwebenden Göttin. Guido kannte seine Leute, und als es ihm des Geschäfts wegen mehr darauf ankommen mußte, den Geschmack derselben zu treffen als den ernsten Kunstsinn zu befriedigen, benutzte er seine Gewandtheit in der Zeichnung weiblicher Körper, um sich den Erfolg zu sichern. So gerieth er auf der einen Seite in ein übergraziöses Wesen und eine manierirte Behandlung der Formen, während er auf der andern Seite einer buhlerischen Ueppigkeit verfiel, von der jeder Zug unbefangener Anmuth verwischt wird. Aus der Periode seines Verfalls, die sich durch ein blasses, silbergraues Colorit äußerlich kennzeichnet, führen wir

hier nur seine berühmte Himmelfahrt Mariä in der Galerie zu München an, vielleicht das beste unter der großen Schaar der aus seinen letzten Lebensjahren herrührenden, in jeder größern Galerie anzutreffenden Gemälde. Die meisten derselben sind mit flüchtiger Hand auf die Leinwand geworfen und ähneln in vielen Stücken den Erzeugnissen des Manierismus. Der Meister gelangte gegen Ende seines Lebens wieder an dem Punkte an, von wo er ausgegangen. Ein bedeutendes Talent, fehlte es ihm an wahrem Adel der Gesinnung, an einem tiefern Bewußtsein von der Aufgabe der Kunst, um ein wirklich großer Künstler zu werden.

Bei alledem war der Zauber seines Namens groß genug, um ihm bis an den Tod eine gewisse Bedeutung zu bewahren. Da es bei der vornehmen Welt einmal zum guten Ton gehörte, Guido Reni zu bewundern und sich von ihm Bilder malen zu lassen, so hielt sein Ruf länger aus als sein Verdienst. Selbst seine bekannte Unzuverlässigkeit und unredliche Gesinnung schreckte auswärtige Besteller nicht ab, sich um Gemälde von seiner Hand zu bemühen. Viele ließ er vergebens warten oder speiste sie mit Bildern ab, die ein wenig befähigter Neffe nach seinen Entwürfen ausführte; andere wies er in höflicher Weise zurück, weil seine Kränklichkeit und Schwäche überhand nehme. Er scheute sich in solchen Fällen nicht, es geradezu auszusprechen, daß er keine rechte Kraft mehr zum Schaffen fühle und gern jüngern Kräften das Feld räumen wolle. Nur wenn ihm Aufträge von hochgestellten Gönnern zukamen, scheint er bereitwilliger mit seinen Diensten gewesen zu sein. Dies erhellt aus einem Schreiben*) an den Großherzog von Toskana, Ferdinand II., für welchen er noch im Jahre 1642, dem letzten seines Lebens, ein Gemälde, wahrscheinlich eine h. Familie, vollendete. Kurz vor seinem Tode hatte er die Freude, zu sehen, daß Bologna noch immer stolz auf seinen Namen war. Die Erinnerung an das, was er ehedem gewesen, richtete die gesunkene Größe wieder auf und verklärte wie ein mildes Abendroth die letzten Tage seines Lebens. Die Nachricht von seiner Erkrankung erregte überall die größte Theilnahme, da der Künstler allein stand und der Freundschaft und Pflege bedürftig war. Viele angesehene Familien bewarben sich um die Gunst, ihn bei sich aufnehmen und pflegen zu dürfen. Er wählte das Haus eines Kaufmanns, Namens Ferri, der ihm besonders zugethan war. Als seine Kräfte zusehends abnahmen, ließ man in den Kirchen für ihn beten, während ihm

*) Guhl, Künstlerbriefe II. S. 89.

an seinem Krankenlager schöne Lieder, wie er es liebte, vorgesungen wurden. Nachdem er noch sein Testament gemacht und seinen Freunden für ihre



Allegorie auf die Vergänglichkeit von Schönheit und Jugend, nach Guido Reni.

Liebe und Theilnahme innig gedankt hatte, verschied er am 18. August 1642 in einem Alter von 67 Jahren. Seine Leiche wurde unter großem Pomp,

begleitet von den Spitzen der Behörden und den Vertretern der Zünfte und Genossenschaften, nach der Kirche S. Domenico gebracht und dort zur Erde bestattet. —

Wenn wir im Vorhergehenden unsern Meister nur als Maler kennen lernten, so dürfen wir zum Schluß nicht unerwähnt lassen, daß er auch als Kupferätzer sich einen wohlverdienten Ruf erwarb. Bartsch zählt 54 Blätter von ihm auf, welche größtentheils auf eigner Erfindung beruhen und zum Theil zu Unterrichtszwecken in seiner Schule dienten.

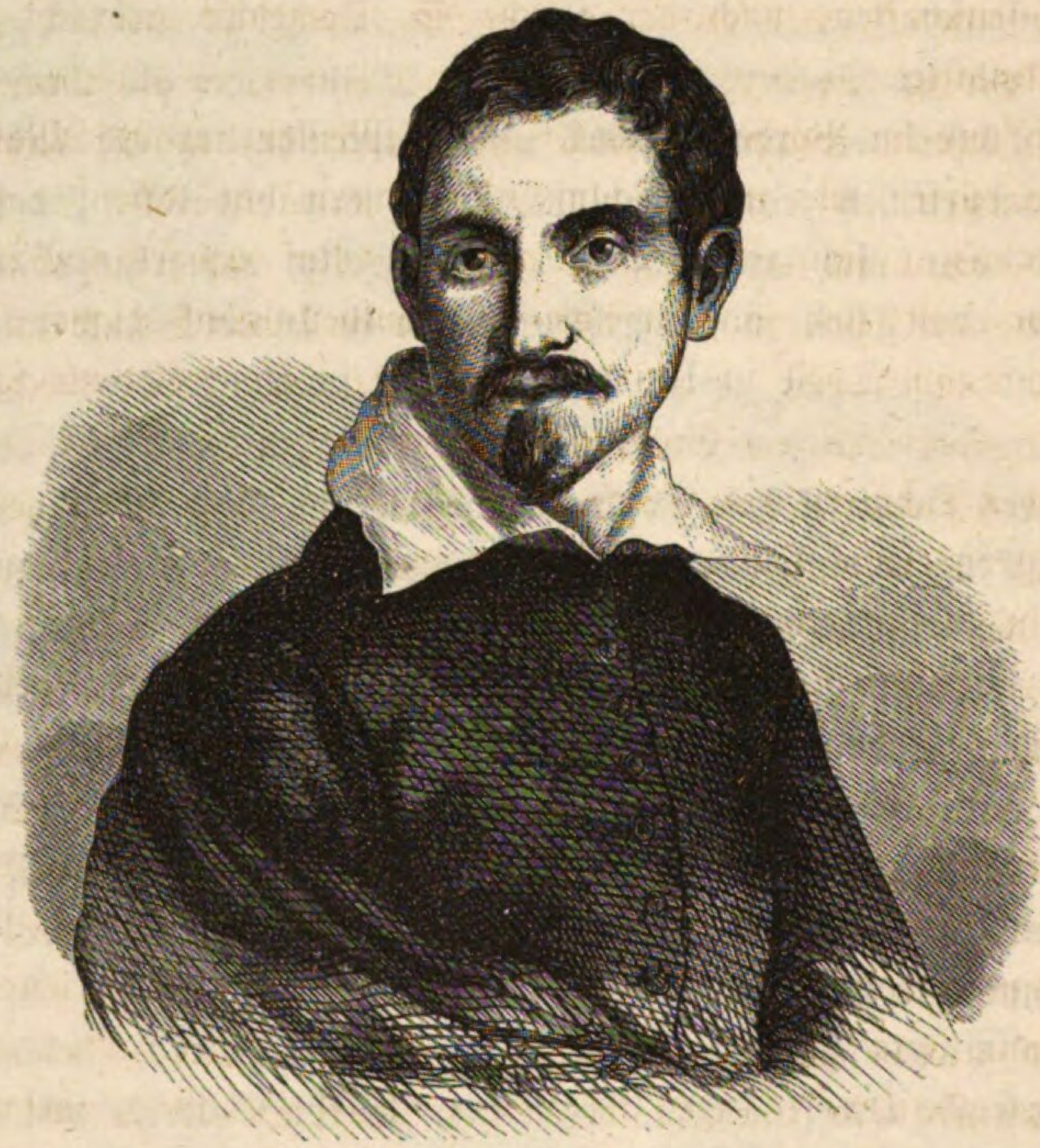
Von den Schülern des Guido Reni ist wenig zu berichten. Ihre Zahl war sehr groß (seine Schule in Bologna soll von 200 Zöglingen besucht worden sein) und in einzelnen Leistungen kommen sie dem Bessern nahe, was der Meister geschaffen. Aber keiner derselben hatte die Kraft oder auch nur den Willen, dem unaufhaltsamen Verfall der italienischen Kunst Einhalt zu gebieten. Die bekanntesten sind:

Francesco Gessi aus Bologna (1588—1649), ein Mitschüler Guido's bei Calvaert, später einer seiner treusten und fähigsten Mitarbeiter in Rom und Neapel. Als sein Hauptwerk gilt sein h. Franciscus in der S. Annunziata zu Bologna.

Guido Canlassi (gen. Cagnacci, 1601—1681), bekannt durch seine Magdalenen-Darstellungen, deren man in den Galerien von Dresden, Wien und München findet. Er kam schon früh als Hofmaler des Kaisers Leopold nach Wien, wo er auch gestorben ist. Als sein bestes Werk wird sein David in der Galerie Colonna zu Rom angesehen.

Simon Cantarini (genannt Pesarese, 1612—1648), machte sich namentlich als Kupferätzer einen Namen. Er wußte die Manier seines Lehrers dabei bis zur Täuschung nachzuahmen. Unter seinen Gemälden verdient besonders eine heil. Familie in der Galerie des Louvre Erwähnung.

Giov. Andrea Sirani (1610—1670), der mit großem Erfolg die Schule des Guido Reni in Bologna weiter führte. Seine Tochter und Schülerin Elisabeth Sirani (1638—1665) war vielleicht das bedeutendste weibliche Talent, welches die Kunstgeschichte des 16., 17. und 18. Jahrhunderts aufzuweisen hat, und die glücklichste Nachahmerin der zweiten Manier Guido's. Ein Opfer heimtückischer Bosheit, starb sie in ihrem siebenundzwanzigsten Jahre an Gift und wurde, allgemein betrauert, mit den größten Ehren an der Seite Guido Reni's bestattet.



Dominichino.

(1581 — 1641.)

In seinem ganzen Wesen durchaus anders geartet als Guido Reni erscheint dessen bedeutendster Mitschüler und Rivale Domenico Zampieri, genannt Dominichino. Auf die Verschiedenheit der natürlichen Begabung Beider wurde schon oben hingedeutet. Was jener an Ideenfülle und lebendiger Gestaltungskraft voraus hat, das ersetzt dieser durch ein tieferes Gemüth und die sinnige Art, mit welcher der aufmerksame Beobachter des Lebens in einzelnen Zügen die Menschennatur mit der Treue eines Spiegels aufzufassen weiß. Wo Dominichino dem Zuge seines Herzens folgen kann, wo er die Schranken seines Talents nicht gewaltsam zu erweitern sucht, fesselt er bei weitem mehr und berührt uns ungleich sympathischer als

Guido, dem die gleiche Naivetät der Empfindung mangelt. Den höheren Aufgaben der Historienmalerei war sein Talent nicht gewachsen. Selten vermochte er sich zu einer völlig idealen Auffassung zu erheben und nur einige Einzelfiguren, wie seine vier Evangelisten und seine Sybillen, athmen jene hohe Schönheit, welche aus einer Verklärung des in Wirklichkeit Geschauten hervorgeht.

Man würde indeß Unrecht thun, den Grund zu dieser Unzulänglichkeit seines Talents lediglich in dem Mangel an schöpferischer Phantasie zu suchen. Die Verhältnisse, unter denen Dominichino sich entwickelte, die allgemeinen sowohl wie die besonderen, haben den Aufschwung seines Geistes wesentlich beeinträchtigt. Von Natur schüchtern und ohne Selbstvertrauen, fehlte ihm die Kühnheit zu unbesorgtem Zugreifen, zum kecken Sprung in den Rachen, der aus dem Gebiet der Wirklichkeit in's Reich der Phantasie übersetzt. Zwar hat es ihm an ermuthigendem Zuspruch nicht gefehlt, aber die dadurch gewonnene Kraft ging ihm eben so schnell wieder verloren, da er es nie zu durchschlagenden Erfolgen brachte und fast immer den vorlauten Charlatanen nachstehen mußte, die im Wettstreit mit ihm auf den Kampfplatz traten. Der zügellose Ehrgeiz und die Gewinnsucht seiner Berufsgenossen kämpften mit Waffen, welche seine schwache Hand zu führen nicht fähig war, abgesehen davon, daß sein ehrlicher Sinn, seine milde, fast kindliche Denkungsart ihn abhielt, Lüge und Falschheit zu seinen Bundesgenossen zu machen. So sah er nur zu oft das Mittelmäßige, ja Schlechte und Gemeine triumphiren. Wie sollte er da nicht an sich selbst und seinem Begriff von der Aufgabe des Künstlers irre werden? Die allgemeine Geschmacksverwirrung, welche in den Kreisen der sogenannten Kunstfreunde herrschte, gab dem Zweifel an der eigenen Tüchtigkeit noch mehr Nahrung. Das wirklich Bedeutende kam fast nie zur verdienten Würdigung, denn das Urtheil erhielt seine Farbe von der Partei oder wurde von persönlichen Sympathien oder Antipathien bestimmt. Die Eklektiker, die Naturalisten, die Manieristen, alle hatten ihre Anhänger und Vertheidiger. Innerhalb der einzelnen Richtungen aber herrschte auch kein Friede und keine Freundschaft; ja es verband, wie wir sehen werden, das gemeinsame Interesse selbst die Vertreter verschiedener Schulen, einen Lanfranco und Ribera, wenn es galt, die Nebenbuhler moralisch — oder auch im eigentlichen Wortsinne — todt zu machen.

Zu bewundern ist es, daß Dominichino bei alle den trüben Erfahrungen, die er machen mußte, jene stille Herzensfreude, jene unbefangene Lust am

künstlerischen Schaffen bewahrte, welche überall da hervorleuchtet, wo er die menschliche Empfindung, Gefallen und Mißfallen, Jubel und Klage, Mitleiden und Abscheu in den Mienen und Geberden seiner Volks- und Kindergruppen mit überzeugender Wahrheit wiedergiebt. Die Naivität, mit welcher er dabei zu Werke geht, leiht ihm eine Ausnahme-Stellung, die noch bedeutender sein würde, wenn er sich mit seiner Zeit und den Launen des damaligen Geschmacks abzufinden nicht für gut befunden hätte. Die Henkerbilder, mit welchen fanatische Eiferer die erschlaffte Religiosität wieder aufzurütteln meinten, waren in jener Periode des sittlichen und geistigen Verfalls für Kirchen der gesuchteste Artikel. Auch Dominichino mußte sich zwingen, in solchen Schaustellungen des Gräßlichen und Qualvollen der Zeit den Tribut zu zahlen. Wie schwer dies seinem weichen Gemüthe angekommen sein mag, erhellt aus einer Erzählung des Annibale Caracci, welcher seinen Schüler einst in der heftigsten Aufregung an allen Gliedern zitternd überraschte. Auf seine verwunderte Frage erfuhr er, daß Dominichino in Begriff war, ein Marterbild zu entwerfen und über die Rohheit der Henker und die Qualen der Gemarterten, die er zu schildern sich vorgenommen, selbst innerlich bis auf's Tiefste ergriffen war. Dieser Zug ist im hohen Grade bezeichnend für seinen Charakter als Mensch und Künstler. Er schritt stets mit heiligem Ernst an seine Arbeit, wo es Anderen nur darauf ankam, dem Geiste pharisäischer Ostentation zu genügen, der sich in so vielen kirchlichen Malereien der Italiener des siebzehnten Jahrhunderts zu erkennen giebt.

Domenico Zampieri war der Sohn eines unbemittelten Schuhmachers in Bologna, wo er im Jahre 1581 geboren wurde. Von seinem Vater für den geistlichen Stand bestimmt, gab er seine Abneigung gegen diesen Beruf und seine Vorliebe für die Malerei so lebhaft zu erkennen, daß der alte Zampieri durch körperliche Züchtigung den Knaben fügsam zu machen suchte. Da auch dies Mittel nicht anschlug, so gab der Vater endlich nach und schickte ihn zu Dionys Calvaert in die Lehre. Dies war um die Zeit, wo die Schule der Caracci, im raschen Aufblühen begriffen, ihre Anziehungskraft auf die jüngeren Talente mit Macht auszuüben begann und die Studiensäle der Vertreter des Manierismus entvölkerte. Auch der junge Zampieri glaubte an das Programm der Incamminati und fügte sich widerwillig der Ansicht des Vaters, welcher — wer wollte es einem ehrsamen Schuhmacher verargen? — größeres Vertrauen zu den in Ruhm und Ehren stehenden älteren Meistern hatte und das Hergebrachte

für berechtigter hielt als die Neuerungen junger Brauseköpfe. Domenico hatte nicht den Muth, der Meinung des Vaters entgegenzutreten, um nicht dessen Zorn von Neuem anzufachen. Mit mehr Geduld als andere Zöglinge des rauhen Flamänders ertrug er die Lehrmethode seines Meisters und folgte mit betrübten aber entsagenden Blicken den glücklicheren Genossen, welche die Schule Calvaerts mit der Akademie der Caracci vertauschen konnten.

Da geschah es, daß ihn sein Meister eines Tages bei der Copie eines Kupferstichs von Agostino Caracci überraschte. Dies Verbrechen war in den Augen Calvaerts unerhört, der wüthend nach einer gerade zur Hand liegenden Kupferplatte griff, um damit auf den armen Burschen loszuschlagen. Mit blutendem Kopfe, halb ohnmächtig vor Schreck und Schmerz, sah sich Domenico vor die Thüre gesetzt und seinem Schicksal überlassen. Aus Furcht vor dem üblen Empfang, der seiner von Seiten des Vaters harrte, schlich er sich spät Abends nach Hause und hielt sich eine Zeit lang versteckt, bis ihn die Seufzer seiner Mutter veranlaßten, wieder zum Vorschein zu kommen. Der Ausbruch des väterlichen Zorns blieb ihm nun zwar nicht erspart, aber nachdem derselbe einmal vorüber war, fand Domenico den besten Trost über sein Verhängniß darin, daß eine Empfehlung Agostino's seinen heißen Wunsch befriedigte und ihm einen Platz in der Schule der Caracci verschaffte.

Der junge Zampieri war funfzehn Jahre alt, als ihn Lodovico Caracci in seine Obhut nahm. Die Milde und Freundlichkeit des Lehrers mußte der schüchternen und ängstlichen Natur Domenico's besonders zusagen und würde ihn vielleicht innerlich gekräftigt und zu größerem Selbstvertrauen geführt haben, wenn ihn seine angeborene Gutmüthigkeit nicht zum Stichblatt der übermüthigen Laune seiner Mitschüler gemacht hätte. Seine kleine unscheinbare Figur — von welcher er den Diminutivnamen Dominichino erhielt —, sein argloses Gemüth, sein bescheidenes Wesen machten ihn wehrlos gegen die Unbilden, die er im Kreise seiner Schulgenossen zu erdulden hatte. So ward ihm das Glück der Jugend mannichfach verkümmert, und früh schon gewöhnte er sich an jene demüthige Resignation, die er sein ganzes Leben lang allen äußeren Widerwärtigkeiten gegenüber bewahrt hat. Ein stiller Dulder, suchte und fand er Trost in der Liebe zur Kunst und zu allem Schönen und Edeln, was das Menschenherz bewegt. Neben der Malerei war es die Beschäftigung mit der Musik, welche ihn aufheiterte und ihm die Bürde des Lebens erleichterte. In späteren Jahren,

wo er Gelegenheit fand, sich mit den Wissenschaften bekannt zu machen, bot ihm der Umgang mit angesehenen Gelehrten einen reichen Genuß, welcher ihn die Täuschungen und Entbehrungen, denen er fast überall auf seiner Künstlerlaufbahn begegnete, leichter ertragen ließ. In vieler Beziehung erging es ihm wie seinem Lehrer Lodovico Caracci. Wie dieser glaubte er zwar an seinen Künstlerberuf, aber doch war seine Meinung über das eigne Talent so bescheiden, daß er nur durch strengen Fleiß und unausgesetztes Mühen das Ziel seines Strebens erreichen zu können meinte. Mit der Erfüllung seiner Schülerpflichten schien ihm die Arbeit erst halb gethan, und wenn seine Genossen sich der freien Stunden in ungebundener Jugendlust erfreuten, schlich er allein hinaus auf Markt und Straßen, das Thun und Treiben der Menschen namentlich in den Augenblicken lebhafter Erregung und Bewegung zu beobachten; denn in der treuen Schilderung des Affects glaubte er, wie seine Zeitgenossen überhaupt, das höchste Vermögen künstlerischer Thätigkeit zu erkennen. Die Resultate seiner Beobachtung legte er sodann in Skizzen nieder, welche er bei seiner Rückkehr nach Hause in aller Stille anfertigte. Die Früchte so ernsten Mühens konnten nicht ausbleiben. Drei Mal gewann die Arbeit des Dominichino den Preis bei den Concurrenzaufgaben, welche Lodovico, wie wir wissen, in gewissen Zeiträumen, seinen Schülern zu stellen pflegte, um durch öffentliche Belobung und Krönung der Sieger den Ehrgeiz der Zöglinge zu spornen*). Aber jedesmal hatte der ängstliche Jüngling seine Arbeit nicht bezeichnet, weil er auf keinen Erfolg hoffte und den Tadel fürchtete. Agostino wußte erst durch unablässige Nachforschungen den Urheber der trefflichen Zeichnungen herauszufinden und schloß denselben, als er sich endlich verrieth, noch mehr als früher in sein Wohlwollen ein. Von dieser Zeit an begann Dominichino auch in der Achtung seiner Mitschüler zu steigen und mancher derselben bemühte sich um seine Freundschaft, vor allen Francesco Albani, von welchem später die Rede sein wird. Andere hingegen, wie Guido Reni, betrachteten ihn mit mißgünstigen Blicken und fürchteten nicht mit Unrecht, den bereits erworbenen Ruf durch das Aufkommen des vielversprechenden Rivalen geschmälert zu sehen.

Indeß verstrich eine geraume Zeit, bevor sich die Hoffnungen verwirklichten, welche der junge Zampieri an seine ersten Triumphe zu knüpfen berechtigt war. Seine Persönlichkeit flößte wenig Vertrauen ein und seine

---

*) S. Band I. S. 248.

Schüchternheit hielt ihn ab, Gelegenheit und Umstände zu seinem Vortheile zu nutzen. Glückliche Aussichten eröffneten sich ihm erst, als ihn Annibale Caracci auf Albani's Anrathen zu sich nach Rom berief, damit er an der Ausführung der farnesischen Malereien Theil nehme. Die Empfehlung Annibale's führte ihn in die tonangebenden Kreise der angesehenen Kunstfreunde Roms ein. Die Kardinäle Scipio Borghese und Odoardo Farnese und der gelehrte Freund der Caracci Monsignor Agucchi begannen sich für das junge Talent zu interessiren, sodaß ihm bald Aufträge zu größeren selbständigen Arbeiten zu Theil wurden. Das erste Gemälde, mit welchem er sich in Rom bekannt machte, war die al fresco dargestellte Geißelung des h. Andreas für die nach Dominichino's eigenem Entwurf erbaute Kapelle dieses Heiligen an der Kirche S. Gregorio. Mehr vielleicht als bei anderen Werken des Meisters ist für ihn bei Ausführung desselben die Rücksicht auf den Zeitgeschmack maßgebend gewesen. Es kam ihm offenbar mehr darauf an, eine wirksame Schilderung der rohen Henkersknechte zu geben, als das Bild des über das körperliche Leiden in seinem Glauben triumphirenden Gottesmannes. Wenn uns daher die Auffassung heutzutage nicht zusagen kann, so begreifen wir doch leicht, daß Dominichino nicht nur seine Besteller befriedigte, sondern auch über Guido Reni den Preis davontrug, der für dieselbe Kapelle das Gegenbild, den Gang des Heiligen zur Richtstätte, lieferte. Dabei mag jedoch nicht unbemerkt bleiben, daß diese erste größere Schöpfung des Meisters in ihren Nebenfiguren unleugbare Vorzüge besitzt. Dies gilt vorzugsweise von der Gruppe der Weiber, welche von den Schergen zurückgedrängt werden. Der Ausdruck der Theilnahme, der Furcht, des Entsetzens ist mit einer Wärme und Wahrheit wiedergegeben, welche bei fast allen seinen größeren historischen Compositionen für die Absichtlichkeit und kalte Berechnung entschädigt, zu der die akademische Schulregel den ohnehin an Erfindungsgabe nicht überreichen Zögling der Caracci verführte.

Die gleichen Vorzüge und Mängel lassen sich in der Ausführung seines nächsten größeren Unternehmens nachweisen, des Freskenschmucks in der Abtei von Grotta Ferrata*), wo er die Kapelle des h. Nilus im Auftrage des Kardinals Farnese mit Scenen aus der Geschichte dieses Heiligen ausmalte. Es sind im Ganzen sieben Darstellungen, zu deren Ausführung er 1610 schritt, ein Jahr nach dem Tode des für ihn unersetzlichen Annibale

*) Gestochen von Bartolozzi und von Ruschewey.

Caracci, dem er die Uebertragung dieser umfangreichen und interessanten Arbeit zu danken hatte. Dieser Bildercyklus ist dem Umfange und gleichzeitig dem innern Werthe nach eins der bedeutendsten Werke Dominichino's. Am meisten geschätzt wird die Darstellung der Begegnung Otto's III. mit dem h. Nilus, ein Bild, welches dadurch noch von besonderem Interesse ist, daß unter den Nebenfiguren der Meister sich selbst und seine bedeutendsten Schulgenossen, Guido Reni und Guercino, abgebildet hat. Leider haben diese Malereien stark gelitten, sind aber im Jahre 1819 von Cammuccini wieder restaurirt worden.

Nach Ausführung dieser Bilderreihe begann der Name Dominichino's in der Kunstwelt immer mehr an Klang zu gewinnen. Gleichzeitig standen aber auch schon zahlreiche Neider, unter denen der Bologneser Lanfranco, ein talentvoller, aber durch gewissenlose Schnellmalerei zu trauriger Berühmtheit gelangter Zögling der Caracci, der angesehenste und einflußreichste war, bereit, um das auftauchende Talent herabzuziehen und ihm den Weg zu verrennen. Den nächsten Anlaß zu den gröbsten Schmähungen des Künstlers gab dieser schnöden Gesellschaft dasjenige Werk unseres Meisters, welches spätere Generationen, ja schon Poussin, als eine der größten Leistungen der Malerei bewunderten und im Werth der Transfiguration Rafaels gleichstellten. Es ist dies die Communion des h. Hieronymus (gestochen von J. Frey), jetzt in der vaticanischen Galerie, ursprünglich für die Kirche della Carità in Rom gemalt. Die Darstellung des fast nackten Greises, welcher, dem Verscheiden nahe, mit sehnsüchtig verzückten Blicken das heilige Abendmahl zu empfangen bereit ist, dürfte unserer heutigen Geschmackrichtung schwerlich begegnen. Der Charakter der Zeit ist dem Gemälde so deutlich aufgeprägt, daß schon dieserhalb eine Gleichstellung mit den für alle Zeit gültigen Meisterwerken der Blütheperiode der Malerei unzuläßig ist. Am vorzüglichsten gelungen ist die Gruppe der um den Heiligen beschäftigten Männer. Hier ist das Mienenspiel ungemein lebendig und drückt lebhaft die verschiedene Art und den Grad der Theilnahme aus, welche die heilige Handlung und das Verscheiden des Sterbenden erregt. Hinsichtlich der Technik zeigt die Malerei den Meister auf einer seltenen Höhe und rechtfertigt die Bewunderung, welche das Bild bald nach seiner Vollendung bei allen Wohlmeinenden erregte. Umsomehr fühlten sich die Uebelwollenden gespornt, den Meister herabzusetzen. Lanfranco und seine Genossen stellten deshalb das Gemälde als ein Plagiat jener von Agostino Caracci in der Karthause zu Bologna

ausgeführten Darstellung desselben Gegenstandes hin und beschuldigten Dominichino, daß er sich mit fremden Federn zu schmücken suche. Um ihren Angriff wirksamer zu machen, ließen sie Agostino's Gemälde in



Die Communion des h. Hieronymus, nach Dominichino.

Kupfer stechen und in ganz Rom und an den Akademien selbst fremder Länder verbreiten. Gleichwohl werden sie nur Wenige von dem angeblichen Diebstahle überzeugt haben, obwohl, wie es ganz natürlich, das

Vorbild, an welchem so viele Schüler der Caracci ihre Studien gemacht*), auf die Composition Dominichino's unleugbar von Einfluß gewesen ist.

Es scheint aber fast, als hätten die erbitterten Feinde unseres Meisters, durch ihre hämischen Angriffe gerade die entgegengesetzte Wirkung hervorgebracht, die sie beabsichtigt. Der große Lärm, welchen die Sache hervorrief, da die Freunde Dominichino's nun zu dessen Vertheidigung das Wort ergriffen, machte unsern Meister zu einem Gegenstande der öffentlichen Aufmerksamkeit. Je mehr er von der einen Seite angefeindet wurde, desto größer und lauter gab sich das Lob seiner Freunde kund, und die Bemühungen derselben verschafften ihm manchen Auftrag, der andernfalls wohl dreisteren Nebenbuhlern und kecker auftretenden Bewerbern zugefallen sein würde.

Die feindselige Stellung, welche Lanfranco seinem ehemaligen Mitschüler gegenüber einnahm, hatte im Uebrigen noch ihre besondere Ursache, auf die wir jetzt zu sprechen kommen. Um die Zeit, wo beide Künstler in Rom thätig waren, wurde nämlich die Kirche S. Andrea della Valle im Bau vollendet. Ein Gönner des Lanfranco, Kardinal Montalto, hatte diesem versprochen, dafür sorgen zu wollen, daß ihm die Ausführung der für die Kirche projectirten Gemälde übertragen würde. Dieser vergaß aber seines Versprechens, als die Frage wegen Ausmalung der Kirche verhandelt wurde, um dem Kardinal-Patron Ludovisi, der für seinen Landsmann Zampieri eingenommen war, gefällig zu sein. In Folge dessen wurde dem Dominichino die Ausführung des ganzen Bilderschmucks zugesprochen. Es gelang nun zwar dem Lanfranco, durch Vermittelung Montalto's wenigstens soviel zu erlangen, daß seinem Rivalen ein Theil des Auftrags, nämlich die Ausmalung der Kuppel, wieder abgenommen wurde; diese Theilung der Arbeit führte aber erst recht zu bitterstem Haß und unauslöschlicher Feindschaft zwischen den beiden Künstlern, und es scheint, daß der sonst so schüchterne und weichmüthige Dominichino, nachdem er mit schwerem Herzen sich in die Schmälerung des ihm gewordenen Auftrags gefunden, durch seine Freunde gestachelt, wo und wie er konnte, die Angriffe des Lanfranco mit gleicher Münze heimzuzahlen versuchte**). Auf beiden Seiten bildeten sich

*) S. Band I. S. 252.

**) Wie gern D. übrigens selbst in überschwenglichem Lobe das Verdienst auch solcher Kunstgenossen anerkannte, die seine Wege kreuzten und seinem Aufkommen nicht hold waren, geht aus einigen seiner von Bottari herausgegebenen Briefe hervor. So schreibt er am 6. Mai 1612 an seinen Gönner, den Kardinal Poli: „Ich habe die Werke des großen

Parteien, und von den Anhängern derselben wurde das böse Spiel noch weiter getrieben als von den Malern selbst; ja, es kam dahin, daß sogar Lanfranco, der sonst keine Schonung kannte, sich mißbilligend über den allzugroßen Eifer seiner Freunde aussprach und die groben Schmähungen und Verläumdungen zu desavouiren suchte, welche in seinem Interesse von einem gewissen Ferrante da Carli, einem sonst achtbaren Gelehrten, gegen Dominichino ausgesprengt wurden.

Vier Jahre arbeiteten die feindlichen Genossen in erbittertem Wetteifer an dem Freskenschmuck von S. Andrea della Valle. Als Beider Arbeiten vollendet waren, eilten von nah und fern eine große Zahl von Künstlern, Kunstfreunden und Neugierigen herbei, um die aufgedeckten Malereien zu betrachten, zu vergleichen, zu bewundern oder zu tadeln. Lanfranco's Partei war numerisch stärker und ihr Einfluß auf die öffentliche Meinung entriß dem Dominichino die Palme, die ihm spätere Zeiten verdientermaßen zugesprochen haben. Jetzt weilt der kunstsinnige Besucher jener Kirche gern beim Anblick der Werke des edlern Geistes und möchte es beinahe dem Baumeister Dank wissen, daß er der Kuppel nur wenig Licht gab; denn in Folge dessen entziehen sich die Fresken Lanfranco's fast den Blicken und damit der unmittelbaren Kritik des Beschauers. Die Hauptbilder, mit denen Zampieri das Gewölbe der Tribune schmückte, beziehen sich auf die Legende des h. Andreas. Ihre Mängel und Vorzüge sind dieselben, welche im Allgemeinen den figurenreichen geschichtlichen Compositionen des Meisters anhaften und auf welche schon oben hingewiesen wurde. Dagegen hat er in den Gestalten der vier Evangelisten, welche die Zwickel unter der Kuppel füllen, erhabene Meisterwerke geschaffen, die in Auffassung und vollendeter Zeichnung den von Rafael und Michelangelo gegebenen Vorbildern kaum nachstehen.

Bei allem Fleiße, welchen Dominichino bei diesen wie bei seinen übrigen Arbeiten anwandte, und trotz der großen Anerkennung, welche seine Werke in den Augen bedeutender, zum Theil hochgestellter Gönner fanden, blieb sein größter Lohn das Bewußtsein treuer Berufserfüllung und die Zufriedenstellung seiner Auftraggeber. Da ihm die Gabe abging, sich

---

Guido Reni in S. Domenico und S. Michele in Bosco (zu Bologna) gesehen. Das sind Sachen, die vom Himmel herabgekommen und von der Hand eines Engels gemalt sind. Welche paradiesische Gestalten! Welcher Ausdruck der Empfindungen! Welche Wahrheit und Lebensfrische! Ja wahrlich, das nenne ich Malen!" u. s. w. (Guhl, Künstlerbriefe II. 61).

geltend zu machen, und er es nicht über sich gewinnen konnte, von dem Geldbeutel seiner Kundschaft dieselbe Dienstwilligkeit zu fordern, welche man von seinem Talente beanspruchte, so theilte er das Schicksal des Annibale Caracci und mußte sich in den meisten Fällen mit einem vom Geiz nicht aber von freudigem Danke abgemessenen Ehrensolde begnügen. Für die Communion des h. Hieronymus erhielt er nur 50 Scudi und in gleichem Mißverhältniß stand auch bei seinen späteren Werken der Werth der Arbeit zu dem Preise, der dafür gezahlt wurde.

Bei dem mäßigen und eingezogenen Leben, welches er führte, mochte sich Dominichino mit dem geringen Gewinn leicht begnügen. Die Sorge, das zum Leben Nothwendige zu erschwingen und auch Etwas zu erübrigen, meldete sich erst, als er sich im Jahre 1623 mit einem siebenzehnjährigen Mädchen, Marsibilia Barbetti aus Bologna, verehelichte. Die Anfeindungen, denen er sich in Rom ausgesetzt sah, hatten ihn inzwischen bewogen, nach seiner Vaterstadt zurückzukehren, um dort in friedlicher Stille seinem Berufe zu leben. Während dieser Zeit machte er die Bekanntschaft seiner späteren Frau, und die glänzenden Aussichten, welche sich ihm gleichzeitig eröffneten, mögen sein Verlangen nach ehelichem Glücke rascher zum Entschluß gebracht haben, als es für ihn gut war. Der Kardinal Ludovisi, der im Jahre 1621, als Gregor XV., den päpstlichen Stuhl bestiegen hatte, berief Dominichino nach Rom und gab ihm das Amt eines Baumeisters der päpstlichen Paläste. Mit dieser Berufung begegnete der Papst einem langgehegten Wunsche unseres Meisters, der sich mit um so größerem Eifer auf architektonische Studien geworfen hatte, je mehr ihm seine farbenkünstlerische Thätigkeit durch die Ränke der Nebenbuhler verleidet worden war. Aber nur zu bald sah er sich in seinen schönsten Hoffnungen betrogen. Gregor XV. starb noch in demselben Jahre, in welchem Dominichino in sein Amt eingetreten war, und der neue Papst Urban VIII., Barberini, sah sich nicht veranlaßt, dem Meister dieselbe Gunst, die ihm sein Vorgänger gewährt, angedeihen zu lassen.

Der Tod seines hohen Gönners scheint auch erkältend auf das Interesse der übrigen Verehrer Zampieri's in Rom eingewirkt zu haben. Wenigstens verschwindet sein Name für die nächstfolgenden Jahre fast ganz aus den Annalen des römischen Kunstlebens, was wohl zu der Annahme berechtigt, daß ihn während dieser Zeit nur kleinere Aufträge oder Tafelbilder, die er für den Verkauf malte, beschäftigt haben. Aus dieser Periode seines Lebens stammen vermuthlich die meisten seiner Landschaftsbilder, welche auf

die Ausbildung und Vervollkommnung dieser Gattung der Malerei durch Poussin, Claude Lorrain und Andere nicht ohne wichtigen Einfluß waren. Mehr noch als bei Annibale Caracci tritt in diesen Gemälden Dominichino's das historische Element, welches durch einen in eine Ecke des Vordergrundes postirten Eremiten u. dergl. vertreten ist, vor der Schilderung der freien Natur zurück. Auch zeichnen sie sich durch ein tieferes Eingehen auf die poetischen Reize der landschaftlichen Natur vortheilhaft vor den mehr decorativ gehaltenen Gemälden des Annibale aus.



Herkules bei Omphale, nach Dominichino's Gemälde in der Münchener Pinakothek.

Die Stille, in welcher Dominichino die nächsten Jahre nach seiner Verheirathung verbrachte, mag vielleicht mehr in dem bei der Gemüthsart unseres Meisters sehr begreiflichen Wunsche nach Ruhe und Frieden ihren Grund gehabt haben, als in dem Mangel an Gelegenheit, sein Talent von Neuem in größeren monumentalen Schöpfungen zu bewähren. Der Ehrgeiz lockte ihn nicht, seine großen Unternehmungen hatten sich am schlechtesten bezahlt, ihn aber obendrein zur Zielscheibe des Grolls und des Spottes seiner Neider gemacht. Wie glücklich würde sich der genügsame Mann an der Seite einer sorgenden Hausfrau gefühlt haben, die wie er ihre Lebens-

aufgabe in treuer Pflichterfüllung gefunden hätte. Dies Loos war ihm nicht gefallen. Sein eheliches Mißgeschick erinnert an Del Sarto und Dürer, aber die Bürde, die er sich mit einem bösen Weibe aufgeladen, lastete noch schwerer auf ihm, da, wie es scheint, nicht blos Mangel an Zuneigung, sondern tückische Bosheit die Handlungsweise der Frau bestimmten. Marsibilia Barbetti soll schön gewesen sein. Die näheren Umstände, welche sie veranlaßten, Dominichino zu heirathen, kennen wir nicht. Anspruchsvoll und vergnügungssüchtig, wie sie uns geschildert wird, konnte ihr weder die bescheidene und wenig einnehmende äußere Erscheinung ihres Gatten noch der Charakter desselben Zuneigung einflößen. Aus allen Daten, die uns über diese traurige Mißehe vorliegen, dürfen wir vielmehr den Schluß ziehen, daß sie in der wohlerkannten Schwäche und Gutmüthigkeit des zwanzig Jahre ältern Mannes eine Bürgschaft dafür erblickte, daß sie mit Hülfe dessen, was er durch seine Arbeit gewann, ein ungebundenes, lustiges Leben zu führen im Stande sei. Die ersten Jahre der Ehe mögen, wenn auch Marsibilia ihre Erwartungen nur zum kleinsten Theile erfüllt sah, für beide Theile mit Hinblick auf eine bessere Zukunft nur kleine Unzuträglichkeiten mit sich geführt haben; doch war es jedenfalls nicht der kleinste Differenzpunkt zwischen Beider Neigungen, wenn, wie erzählt wird, Dominichino, der bei der Arbeit die größte Stille im Hause verlangte — (er malte niemals im Beisein Anderer) — die Hunde nicht dulden wollte, mit denen die junge Gattin in müßigen Stunden ihr Spiel trieb. Mit den Jahren nahm aber der Widerwille der Frau gegen den Gatten zu, gefördert durch die Einflüsterungen ihrer beiden Brüder, die muthmaßlich auf einen baldigen Tod des schwächlichen und stets kränklich aussehenden Zampieri gerechnet hatten. Da aber seine physische Natur allen Krankheitsanfällen trotzte, so versuchten sie durch Ränke aller Art dem armen Manne das Leben zu verleiden. Mehr noch als dies Treiben seiner nächsten Verwandten mußte der Argwohn an seinem Herzen nagen, daß seine Frau mit seinen Schwägern im Einverständnisse sei. Er hat zwar diesen Argwohn niemals ausgesprochen, selbst gegen Albani nicht, dem er am liebsten und rückhaltlosesten sein Inneres ausschüttete; aber in seinen Briefen blickt der stille Vorwurf durch, dem er sich scheute Worte zu leihen. Am bezeichnendsten ist in dieser Beziehung eine Stelle aus einem von Malvasia*) mitgetheilten Schreiben an Albani, welche wir hier folgen lassen:

*) Malvasia, Felsina pittrice S. 324.

„Ich habe", schreibt er, „meine eignen Verwandten zu Feinden und der Krieg ist mir von denen erklärt, die am ersten bereit sein müßten, mich zu vertheidigen. Die Dinge sind soweit gekommen, daß ich mich Niemandem mehr anvertrauen kann" — (vermuthlich also auch seiner Frau nicht). — „Was mein liebes kleines Mädchen anlangt", fährt er dann weiter fort, ohne seiner Gattin Erwähnung zu thun, „mein einziges Kind, seit Gott meine beiden Söhne wieder zu sich genommen hat*), so ist sie mein alleiniger Trost, und eben deshalb lebe ich um ihretwillen in tausend Aengsten und Sorgen. Man hat ein Auge auf sie geworfen in Rücksicht auf die geringe Habe, welche ich ihr als Erbtheil zurücklassen möchte und wovon man Vortheil zu ziehen hofft. Aus diesem Grunde wünscht man meinen Tod, und wird es vielleicht auch dahin bringen."

Mit geduldiger Seele ertrug er seinen häuslichen Kummer, auf die Hülfe des Himmels hoffend, die Alles zum Besten wenden werde. Und in der That zeigte sich bald ein belebender Hoffnungsstrahl. Ein Ruf nach Neapel, der im Jahre 1629 an ihn erging, bot ihm die doppelte Aussicht, seinen böswilligen Verwandten zu entrinnen und zugleich einen seinem Talente würdigen und auch in Bezug auf Gelderwerb vielversprechenden Wirkungskreis zu finden. Leider sollte sich auch dieser glänzende Hoffnungsschimmer als ein täuschendes Licht erweisen, welches den müden Wanderer ins Verderben lockte. Der Auftrag, um welchen es sich bei dieser Berufung handelte, betraf die Ausmalung der Kapelle des h. Januarius, genannt del Tesoro, im Dome zu Neapel.

Ein wahrer Unstern hatte bisher über dieser Kapelle und der Thätigkeit der Maler gewaltet, die sich bereit finden ließen, die Ausmalung derselben zu übernehmen. Seit dem Jahre 1612 hatte die Baudeputation mit den verschiedensten Künstlern unterhandelt und Contracte abgeschlossen. Aber bald war von der einen, bald von der andern Seite das Verhältniß gewaltsam gelöst. Die auswärtigen Künstler, welche die Deputation berief, darunter der Cavaliere d'Arpino, dann Guido Reni, endlich Francesco Gessi wichen alle den gefährlichen Anschlägen der einheimischen Maler**), während diese selbst, sobald es ihnen gelungen war, durch die Mittel der Drohung und Einschüchterung die fremden Kunstgenossen aus der Stadt zu

*) Der Kunstschriftsteller Passeri, ein jüngerer Zeitgenosse Dominichino's, hält es für wahrscheinlich, daß die Frau am Tode derselben die Schuld trage.

**) Vergl. Seite 20.

treiben und die eben begonnene Arbeit sich selbst in die Hände zu spielen, den Auftraggebern mit ihrer Arbeit so wenig genügten, daß sie, ohne Bezahlung zu erhalten, verabschiedet wurden. So war es zuletzt dem Belisario Correnzio und Simone Papa ergangen. Jetzt wandte sich die Deputation an Dominichino, den einzigen Künstler, dem man das Zutrauen schenkte, daß er den Auftrag annehmen und ihn nach Wunsch ausführen werde. Dominichino war schwerlich mit den Gefahren unbekannt, denen er durch Annahme des Auftrags entgegenging. Für den Augenblick mußten sie ihm aber erträglicher erscheinen als die Leiden, welche ihm in Bologna die Ränke seiner Verwandten bereiteten. Kurz, er gab seine Bereitwilligkeit zu erkennen, die Arbeit zu übernehmen. Indeß noch ehe er sich zur Abreise angeschickt, erhielt er einen anonymen Drohbrief, daß es ihm schlecht ergehen werde, wenn er sich in Neapel blicken ließe. Dies Vorspiel der Intriguen, welche seiner harrten, machte ihn stutzig, und erst nachdem der Vicekönig von Neapel, welche Stelle damals der Graf von Monterey einnahm, ihm seinen besonderen Schutz zugesagt hatte, ließ er sich bewegen, der einmal gegebenen Zusage Folge zu leisten.

Anfangs ging Alles nach Wunsch und der Meister hatte die Genugthuung endlich freigebige Bewunderer seines Talents zu finden. Man behandelte ihn mit Zuvorkommenheit und suchte ihn durch Artigkeiten zu fesseln. Statt der als Reisegeld erbetenen bescheidenen Summe von 30 Scudi, wurden ihm deren 50 angewiesen.*) Die Bedingungen des Contracts, welcher im December des Jahres 1630 abgeschlossen wurde, übertrafen jedenfalls in noch höherem Maße die Erwartungen des Meisters, da man ihm sogar mehr als früher dem Guido Reni bewilligte. Auch wurde ihm das Haus, welches die Deputation für Guido auf dessen Verlangen eigens hatte erbauen lassen, zur Verfügung gestellt und zur Uebersiedelung seiner Familie die Summe von 210 Scudi ausgesetzt. Bald gewann denn auch die Deputation die Ueberzeugung, an Dominichino den rechten Mann gefunden zu haben Die drei Frescobilder, mit denen er die Kapelle ausmalte, erregten ihre Zufriedenheit in so hohem Grade, daß sie ihm dieselben gleich nach der Vollendung (am 25. November 1633) mit 5145 Ducaten (jede lebensgroße Figur mit 105 Ducaten berechnet) bezahlte, von welcher Summe er bisher schon 3300 Ducaten im Voraus empfangen hatte. Gleichzeitig erhielt er den Auftrag, noch ein viertes Bild hinzuzufügen, mit der Aussicht, nach

*) Guhl, Künstlerbriefe II. S. 74 u. ff.

Vollendung desselben weitere Beschäftigung an sechs Altarbildern zu finden, die in Oel auf Kupfer gemalt werden sollten.

Inzwischen begannen die Neapolitanischen Maler alle Hebel anzusetzen, um Dominichino mit List oder Gewalt an der Vollendung seiner Arbeiten zu hindern. Sein alter Feind Lanfranco, dessen boshafte Verläumdungen und nichtswürdige Anschläge ihm ehedem in Rom das Leben verbittert hatten,



Die h. Cäcilie, nach Dominichino.

trat mit den schlimmen Gesellen der naturalistischen Schule Neapels in den Bund. Er rechnete auf die schüchterne Natur Dominichino's und hoffte mit Zuversicht, sobald jener weichen werde, seine Stelle einzunehmen; ja, er scheute sich nicht, es gradezu auszusprechen, daß er über kurz oder lang doch noch Vollender des von seinem Rivalen begonnenen Werkes sein werde. Seine und seiner Spießgesellen Bemühungen hatten indeß lange Zeit nicht

den gewünschten Erfolg. Dominichino trotzte den Drohungen seiner Neider mit dem Heldenmuthe eines frommen Dulders, der sich im Schutze des Himmels weiß, und suchte, wenn es ihm doch mitunter Angst wurde, Trost und Stärkung bei seinem Beichtvater. Die ganze Hölle schien, wie er selbst später in einem Briefe an den Secretair des Kardinals Aldobrandini, Angeloni mit Namen, schreibt, gegen ihn losgelassen und doch wollte er lieber sein Leben der Gefahr aussetzen, als vor Erfüllung seines Contractes vom Platze weichen.

Da geheime Drohungen, offene Schmähungen in Wort und Schrift, endlich sogar systematisch betriebene Versuche, den süßen Pöbel Neapels, der bis auf die neueste Zeit seine Banditennatur bewährt hat, gegen den mißliebigen Künstler aufzuhetzen, nicht zu dem gewünschten Ende führten, so sann Spagnoletto, das Haupt der naturalistischen Coterie, auf eine Intrigue, die sicherer zum Ziele führen sollte. Er wußte es durch seine Helfershelfer dahin zu bringen, daß der Vicekönig von Neapel unserem Meister einige Oelgemälde auftrug. Diesem Auftrage oder besser Befehle vermochte sich Dominichino nicht wohl zu entziehen und gerieth nun, da er sich verbindlich gemacht hatte, vor Vollendung seiner Arbeiten im Dome zu Neapel kein anderes Werk zu unternehmen, in ein schlimmes Dilemma. Vergebens bemühte er sich, von dem Vicekönig einen Aufschub oder von der Baudeputation die Erlaubniß zur Ausführung jener zwei Gemälde zu erhalten. Endlich, da der erstere noch überdies zwei weitere Tafelbilder bestellte, übermannte den Geängstigten die Furcht, so daß er nach einem unerquicklichen Wortstreit mit einem der Deputirten, sein Heil in der Flucht suchte. Er hatte einen zu tiefen Einblick in die Zustände Neapels gethan, „wo, wie er sich selbst ausdrückt, die Gewalt auf der Vernunft reitet“, um nicht das Schlimmste zu befürchten. Mit einem Vertrauten machte er sich Nachts zu Fuße auf den Weg, nahm in Aversa Pferde und erreichte, halbtodt von dem nächtlichen Ritt, glücklich die Villa Aldobrandini bei Frascati. Dort fand er freundliche Aufnahme, da der Besitzer jener Villa, die von ihrer anmuthigen Lage den Namen Belvedere führt, der schon erwähnte Kardinal Ippolito Aldobrandini, ein menschenfreundlicher Mann und Förderer der schönen Künste, ihm von früher her wohlgewogen war. Der Aufenthalt in dem gastlichen Hause des einflußreichen Prälaten that seinem Herzen wohl und stärkte seine angegriffene Gesundheit. Er blieb bis zum Jahre 1635 in seinem heiteren Asyl, den Zeitpunkt abwartend, wo die inzwischen mit dem Vicekönig und der Baudeputation

eingeleiteten Verhandlungen ein erwünschtes Resultat liefern würden. Die Verwendung des Kardinals und anderer Gönner führte denn auch eine Versöhnung der widerstreitenden Interessen herbei, und zwar um so leichter, als man wenig Lust hatte, wegen Vollendung der Malereien abermals mit einem anderen Künstler zu unterhandeln, und deshalb die Rückkehr des Meisters nach Neapel dringend wünschte. Aus diesem Grunde war man auch von den Repressalien zurückgekommen, welche man anfangs durch Gefangensetzung seiner Familie gegen ihn ergriffen hatte.

Dominichino kehrte im Frühjahr 1635 nach Neapel zurück, um neuen Ränken seiner durch das Fehlschlagen ihrer Absichten noch mehr erbitterten Feinde anheimzufallen. Man suchte ihm, dem jetzt noch eine ganze Reihe bedeutender Bilder, namentlich auch die Ausmalung der Kuppel, contractlich zugesichert worden war, den Aufenthalt in Neapel und das Malen im Dome auf jede Weise zu verleiden. Unter den Mörtel zur Wandbekleidung suchte man Asche zu mischen, um ihn für die Bemalung unbrauchbar zu machen, und trieb dergleichen Bosheiten mehr. Auf diese Weise fortwährend beunruhigt und gequält, sah sich Dominichino überdies noch von anderer Seite durch ein neues Unheil bedroht. Seine Verwandten waren auf Anstiften seiner Frau nach Neapel gekommen, angelockt vermuthlich durch den schönen Geldgewinn, der sich aus seiner dortigen Thätigkeit ergab, und begannen wieder ihr böses Spiel, dem er glücklich entgangen zu sein glaubte. Um diese Zeit ist der Brief an Albani geschrieben, aus welchem wir oben eine Stelle mittheilten. Wenn wir den tiefen Seelenschmerz des Meisters nachfühlen, der aus jeder der angeführten Zeilen hervorblickt, so tritt unser Mitleiden fast vor der Bewunderung der Seelengröße zurück, mit welcher Dominichino bei allen Widerwärtigkeiten des Lebens ausharrte. Neben der Religion war die Musik seine Trösterin und trotz aller Bedrängnisse findet er noch stille Stunden der Muße, in denen er auf die Construction neuer musikalischer Instrumente sinnen, ja sich mit dem Bau derselben befassen kann. „Ich mache jetzt eine Harfe", schreibt er im December 1638 an Albani .... „Wenn ich in die Heimath zurückkehre, so denke ich eine Orgel nach dieser Art zu bauen." Wem fiele nicht dabei das Bild des Meisters ein, welches, jetzt im Palast Pitti zu Florenz, die heilige Cäcilie vorstellt, wie sie, das feuchte Auge emporgerichtet, alle Erdenqual über den Tönen zu vergessen scheint, die sie den Saiten ihrer Baßgeige entlockt. Verwundert halb und halb mit fortgerissen, steht der Engelknabe da, der mechanisch über dem Kopfe das aufgeschlagene Notenbuch hält, dessen die

Spielende für ihre Melodien nicht bedarf. So richtete auch Dominichino sehnsüchtig die Blicke nach einer höheren Welt und die wunderbare Verklärung, welche über manche seiner Heiligengestalten — es sei nur an den durch den Stich von Friedrich Müller allgemein bekannten Johannes*) erinnert — ausgegossen ist, erscheint wie ein Ausfluß religiöser Begeisterung, wie ein Gruß aus einem besseren Lande, an dessen sonnige Ufer die sanften Tonwellen der Musik den müden Pilger getragen hatten.

Ein Fremdling stand Dominichino inmitten seiner Zeit, die, von den häßlichsten Begierden und wildesten Leidenschaften erregt, das Reine und Edle nicht dulden konnte. Um ein Jahrhundert zu spät geboren, verstand er die Welt nicht, mit der er lebte, und mußte, wie das Lamm in der Fabel, seine Unschuld büßen, als wäre es die schwerste Schuld gewesen.

Die Rückkehr in die Heimath sollte ihm nicht gewährt sein. Eben hatte er die Hand angelegt, um seine herrlichen Arbeiten im Dome zu Neapel mit der Ausmalung der Kuppel zu krönen, als er im Jahre 1641 plötzlich ohne vorhergegangene Krankheit starb. Es ist nur zu glaublich, daß Gift die Ursache seines Todes gewesen ist. Man vermuthet, daß es ihm in dem Trinkwasser beigebracht wurde, der einzigen Flüssigkeit, bei deren Genuß Dominichino keine Gefahr für sein Leben fürchtete.

Selbst der Tod des Meisters versöhnte seine Verfolger und Peiniger nicht. Lanfranco hatte von jeher sein Augenmerk auf die Kuppelfresken gerichtet, da er vorzugsweise in der Schilderung himmlischer Glorien eine große Virtuosität ausübte und sich um so lieber zu solchen Malereien drängte, als dieselben, schon der Höhe wegen, der strengen Durchführung entbehren konnten. Ihm lag deshalb vor Allem daran, das von Dominichino begonnene Werk an sich bringen. Ribera und ein anderer Maler bahnten ihm dazu, obwohl ohne Absicht, den Weg.

Diese erklärten, daß die halbvollendeten Kuppelfresken gar nicht von Dominichino gemalt sein könnten, weil die Malerei viel zu schlecht sei. Die Deputation ließ sich in der That durch dergleichen Reden irre machen, und nur mit Mühe entging die Familie Dominichino's, welcher der Nachlaß des Meisters im Betrage von 20,000 Scudi zugefallen war, einem Proceß wegen Rückerstattung von 5000 Scudi, die bereits auf jene Fresken vorausbezahlt waren. Die begonnenen Malereien wurden in der That von dem

*) Das Original befindet sich in Petersburg im Privatbesitze, eine Wiederholung in der Galerie zu Castle Howard in England.

Gewölbe heruntergeschlagen und die Arbeit aufs Neue, aber nicht dem Spagnoletto, sondern dem Lanfranco verdungen. Jener mußte sich mit der Ausführung eines großen Oelgemäldes begnügen, welches ebenfalls von Dominichino unvollendet zurückgelassen war.

Was der gelehrte Freund der Caracci, der mehrfach erwähnte Agucchi, vorausgesagt hatte, daß Dominichino seine ganze Anerkennung erst nach seinem Tode finden werde, hat sich in vollem Maße bewährt. Die Unterschätzung, welche sein Talent vordem erfahren hatte, schlug in eine übertriebene Bewunderung desselben um, in der Weise, daß man ihn sogar neben Rafael zu stellen für angemessen fand. Dies ist auch die Ursache, daß die meisten seiner Gemälde, durch Kupferstiche vervielfältigt, zu allgemeiner Bekanntschaft gelangt sind, während man seinem Namen außerhalb Italiens selbst in großen Galerien, vorzüglich den deutschen, nur selten begegnet.

Von seinen Schöpfungen haben wir noch einige der bemerkenswerthesten und wichtigsten nachzutragen, zunächst seine Freskomalereien in der Kirche S. Luigi de' Francesi in Rom, die Legende der heil. Cäcilie behandelnd, und in einer Kapelle (Nolfi) des Domes zu Fano (gestochen in 16 Blatt von Cunego), Scenen aus der Geschichte der h. Jungfrau, welche Kugler*) zu dem Schönsten rechnet, was Dominichino geschaffen (leider durch Ausbruch eines Brandes zum Theil verdorben). Von Oelgemälden merken wir noch an: der heil. Sebastian, von Frauen gesalbt, im Städel'schen Institut zu Frankfurt, der Sündenfall in der Galerie Colonna zu Rom, die Cumäische Sybille im Palast Borghese daselbst, Herkules als Sclav der Königin Omphale in der Münchener Pinakothek und das vorzüglichste seiner mythologischen Bilder: Diana, umgeben von den Waldnymphen in der Galerie Borghese, bekannt durch den Stich von Raphael Morghen. Von seinen Landschaften finden sich die schönsten im Louvre, in der Villa Ludovisi in Rom und in der Nationalgalerie zu London. Ein großer Theil der Handzeichnungen des Meisters, acht Bände umfassend, befindet sich in der königlichen Sammlung in London. Diese geben einen interessanten Beleg für die Genauigkeit und Sorgfalt, mit welcher Zampieri alle einzelnen Theile eines Bildes vorher zeichnete, ehe er den Pinsel zur Hand nahm.

Eine Schule hat Dominichino nicht gegründet. Seine Vorliebe für stilles, einsames Schaffen hielt ihn ab, sich mit der Ausbildung jüngerer

*) Geschichte der Malerei II. S. 362.

Kräfte zu befassen. Zu den wenigen Künstlern, die in seiner Werkstatt Belehrung suchten, gehört der schon oben erwähnte Giambattista Passeri, welcher sich jedoch durch seine schriftstellerische Thätigkeit größeres Verdienst erworben hat, als durch seine künstlerische Wirksamkeit. Ihm verdanken wir auch einen großen Theil der Nachrichten über die Lebensumstände Dominichino's. Er lernte den Meister während seines Aufenthaltes in der Villa Aldobrandini kennen und half ihm bei der Ausführung der jetzt nicht mehr vorhandenen Fresken, mit denen Zampieri während dieser glücklichen Mußezeit den sogenannten Parnaß, ein Casino in der Nähe der Villa, ausschmückte. Nicht gering ist im Uebrigen die Zahl der jüngeren Künstler, die nach den Arbeiten Dominichino's studirt haben. Einer seiner größten Bewunderer war Poussin, der ihm unter allen gleichzeitigen Meistern den ersten Rang zusprach.

In mancher Beziehung dem Dominichino geistig verwandt ist der nach seinem Geburtsorte Sassoferrato genannte Giambattista Salvi, geb. 1605, gest. 1685. Da er frühzeitig nach Rom und später nach Neapel ging und an beiden Orten, wahrscheinlich um dieselbe Zeit wie Dominichino lebte, so hat die Vermuthung, daß er ein Schüler unseres Meisters gewesen sei, viel für sich. Nähere Nachrichten über die Lebensumstände Sassoferrato's sind nicht bekannt. Es scheint, als habe er sich vorzugsweise mit freien Copien nach Meisterwerken der Glanzperiode italienischer Kunst befaßt. Zu den schönsten Arbeiten dieser Art gehören seine Copien nach Rafaels Madonna mit der Nelke (in Basel im Privatbesitz) und nach Tizians drei Menschenaltern (in der Galerie Borghese zu Rom). Dieses Zurückgehen auf die älteren Meister, selbst bis auf Perugino, wird auch in den meisten seiner selbständigen Compositionen bemerkbar, die sich durch eine gewisse Einfachheit der Gruppirung, behagliche Ruhe, Milde und Würde des Ausdrucks auszeichnen. Seine Thätigkeit erstreckte sich hauptsächlich auf Andachtsbilder; am meisten liebte er es die heilige Familie bei ihrer häuslichen Beschäftigung darzustellen, in ähnlicher Auffassung, wie wir sie schon bei Annibale Caracci finden. Hin und wieder erinnern seine Gemälde auch an Andrea del Sarto, welchem Meister früher, eine sehr wahrscheinlich von Sassoferrato herrührende heil. Familie in der Dresdner Galerie, zugeschrieben wurde (der heil. Joseph hält ein Gestell, in welchem das Christuskind das Gehen lernen soll). In derselben Galerie finden sich auch noch

drei Madonnenbilder des Meisters, von denen zwei durch Hanfstängl'sche Lithographien bekannt sind. Die eigenthümliche, in seiner Zeit fast ganz vereinzelt dastehende Richtung des Meisters, gab älteren Kunsthistorikern Anlaß, seine Lebenszeit in das 16. Jahrhundert hinaufzurücken. Indeß ist es, abgesehen von der spätern Feststellung seines Geburtsjahrs, unverkenn-



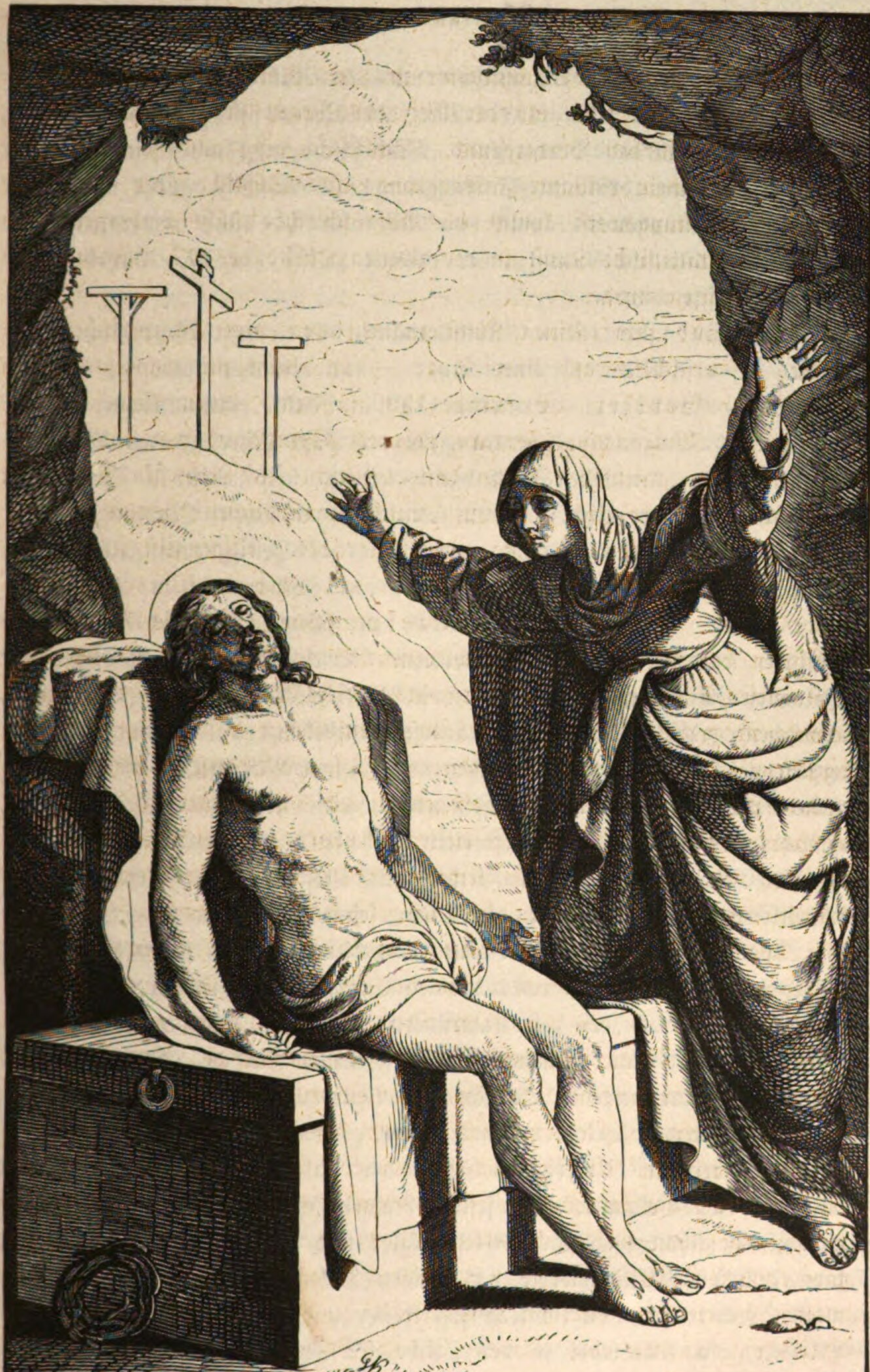
Die h. Familie, nach Sassoferrato's Gemälde in der Dresdener Galerie.

bar, daß auch er von dem Geiste der Zeit, in der er lebte, stark beeinflußt wurde; namentlich zeigt sich dies in der Süßlichkeit und Sentimentalität des Ausdrucks andachtsvoller Stimmung und religiösen Pathos, worin er beinahe die Stufe des Carlo Dolci erreichte. Für sein berühmtestes Gemälde gilt die Rosenkranz-Madonna in der Kirche S. Sabina zu Rom.

Guercino da Cento.

(1590—1666.)

Dürfen wir Guido Reni als den genialsten, Dominichino als den gemüthvollsten Schüler der Caracci bezeichnen, so können wir den Meister, dessen Betrachtung wir uns jetzt zuwenden, wohl den größten Farbenkünstler nennen, welchen die Bologneser Schule aufzuweisen hat. Der Accent seines künstlerischen Wesens ruht auf der malerischen Wirkung. Colorit, Helldunkel, Modelirung lassen ihn als einen mit allen Mitteln der Technik vertrauten Meister erscheinen. Sein Entwicklungsgang zeigt eine auffallende Analogie mit der Bahn, welche Guido Reni's Talent durchlaufen. Weniger wie dieser von den Einflüssen des Eklekticismus berührt, da er schon halb fertig zu der Schule der Caracci in nähere Beziehungen kam, war er fähiger und auch williger in der Aufnahme der Eindrücke, welche die energische Malweise des Caravaggio auf junge Gemüther ausübte. So eignete er sich Vieles von der Art der Naturalisten an, namentlich die grellen Gegensätze von Licht- und Schattenmassen und von Ruhe und leidenschaftlicher Bewegung. Auch an der Wahl seiner Modelle merkt man oft jene Gleichgültigkeit der Naturalisten gegen edle Bildungen. Indeß sträubte sich doch die milde und freundliche Sinnesart Guercino's gegen die cynische Verachtung aller geistigen Schönheit, und wie Guido Reni in Folge angeborener Neigung zum Gefälligen das düstere Colorit der Naturalisten verließ und zu einer klareren, heitern Färbung überging, so fand auch ein ähnlicher Uebergang oder vielmehr eine Rückkehr bei Guercino statt. Was er vordem bei den Caracci, von den Venetianern und Coreggio gelernt



Pietà, nach Guercino's Gemälde in der Galerie Colonna.

hatte, war durch seine Bekanntschaft mit den Naturalisten nur zurückgedrängt worden und trat, als der Reiz des Neuen sich verflüchtigt hatte, wieder mächtig in den Vordergrund. Schließlich ging auch seine in ihrer Glanzzeit ungemein brillante Farbengebung in's Süßliche über, und seine spätere Darstellungsweise konnte die Altersschwäche nicht verbergen, von welcher die italienische Kunst in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts sichtlich ergriffen wurde.

Guercino führt seinen Künstlernamen von einem körperlichen Gebrechen — er schielte auf einem Auge — und heißt mit wahrem Namen Francesco Barbieri. Er wurde 1590 in Cento, einem kleinen Städtchen zwischen Bologna und Ferrara, geboren. Sein Vater war ein Bauersmann, und der talentvolle Sohn hätte vielleicht sein Leben in Dunkelheit verbracht, wenn er nicht in einem menschenfreundlichen Bewunderer der ersten Regungen seines Talents, dem Prior des Heiligengeist-Klosters zu Cento, Pater Mirandola, einen Gönner und Förderer seines Glücks gefunden hätte. Die Umstände, welche den jungen Barbieri der Kunst zuführten, werden von den verschiedenen Berichterstattern, die über die Bologneser Schule geschrieben haben, als Passeri, Malvasia und Baldinucci, abweichend erzählt. Soviel scheint indeß festzustehen, daß es nur ganz untergeordnete Maler waren, von denen er in seiner Vaterstadt die Anfangsgründe der Kunst erlernte. Indeß genügte diese unvollkommene Anleitung, um ihn zu befähigen, sich selbst weiter zu helfen. Er studirte und copirte nun die Gemälde, mit denen Kirchen und Klöster seiner Heimat ausgeschmückt waren und versuchte die Dinge seiner Umgebung in Haus und Hof, Wald und Feld nach der Natur abzuschildern. Sein hauptsächlichstes Vorbild war ein Gemälde des Lodovico Caracci, den Fischzug Petri darstellend, welches sich bei den Kapuzinern in Cento befand und von ihm selbst als die „Amme" seines Talents gerühmt wurde. Im Alter von siebenzehn Jahren verband er sich mit Benedetto Gennari, dem angesehensten Maler des Ortes, um mit diesem gemeinsam die Kunst geschäftsmäßig zu betreiben. Unterdessen sorgte der Pater Mirandola für seinen Ruf und das Bekanntwerden seines Namens, und zwar mit solchem Erfolge, daß schon im Jahre 1612 Maler und Kunstfreunde nach Cento kamen, um die Erstlingswerke des jungen Talentes, seine al fresco gemalten Haupttugenden im Kapuzinerkloster und seinen Triumph aller Heiligen, ein Altarblatt in der Kirche S. Spirito, in Augenschein zu nehmen.

Auf Antrieb desselben Gönners begab sich Guercino 1615 nach Bologna, um einige Oelgemälde öffentlich zur Schau zu stellen und, da er damit allgemeine Anerkennung fand, auch eine Ausstellung seiner Studien nach der Natur, Figuren, Thiere, Landschaften, zu veranstalten. Die Absicht des trefflichen Paters schlug nicht fehl. Bologna war damals von allen bedeutenderen Schülern der Caracci verlassen, deren Akademie seit dem Tode des Annibale viel von ihrer Anziehungskraft eingebüßt hatte. Dies kam unserm Meister zu Nutze, der, bescheiden und zurückhaltend wie Dominichino, wenig befähigt war, sich vorzudrängen und seinem Talente Geltung zu verschaffen. Mäßig in seinen Ansprüchen, zuvorkommend und umgänglich im geselligen Verkehr, gewann er bald eine große Kundschaft und zahlreiche Schüler. So machte er Glück und wurde in kurzer Zeit ein wohlhabender Mann, da er für sich selbst nur geringe Bedürfnisse hatte. Bezeichnend für seinen Charakter ist es, daß er seine Erfolge wie ein unverdientes Geschenk des Himmels hinnahm und daß er stets fürchtete, Unrecht zu thun, wenn er für ein Gemälde eine Forderung machte, die Anderen, namentlich einem Guido Reni oder Lanfranco, noch sehr mäßig erschienen wäre. Aus diesem Grunde pflegte er gewöhnlich seine Freunde oder angesehene Kenner wie Lodovico Caracci um Rath zu fragen, wenn er den Preis eines Bildes feststellen wollte; ja er nahm einmal sogar Anstand, das freiwillig gewährte Honorar von 200 Scudi von einem seiner Gönner anzunehmen, da er selbst sein Werk nur auf 30 Scudi gewerthet hatte.

Zu seiner weiteren Ausbildung besuchte Guercino Venedig in Begleitung eines seiner Freunde aus dem Kapuzinerkloster, wahrscheinlich wieder auf Betreiben seines väterlichen Freundes Mirandola, der eine besondere Lust an dem steigenden Ruhme seines Schützlings gehabt zu haben scheint. Die Bekanntschaft mit den venetianischen Meisterwerken, namentlich den Schöpfungen des farbenprächtigen Paul Veronese übte einen nachhaltigen Einfluß auf das Talent unseres Meisters, dessen eminenter Farbensinn unter den Eindrücken, die er in Venedig aufnahm, sich erst völlig entwickelte.

Gegen das Jahr 1620 war der Name Guercino's schon zu so hoher Bedeutung gelangt, daß es bereits zum guten Tone gehörte, im Besitz von einem Gemälde seiner Hand zu sein. Fürsten und geistliche Würdenträger beehrten ihn mit Aufträgen, unter andern der Herzog von Toskana, und die Kardinäle Serra und Ludovisi. Der Letztere, ein Bologneser von Geburt, hatte eine Vorliebe für seine Landsleute und wie er, zum Papst

gewählt, den Dominichino nach Rom berief, so lud er auch den Guercino zur Uebernahme einer bedeutenden Arbeit ein, für welche ihm 22,000 Scudi gezahlt werden sollten. Diesem ehrenvollen Rufe leistete unser Meister unverzüglich Folge und reiste im Mai 1621 nach der ewigen Stadt. Aus der beabsichtigten großen Unternehmung, welche die Ausschmückung der Loggia della Benedizione betraf, wurde nun freilich Nichts, da Gregor XV. zu früh starb; dagegen führte er im Auftrage des Papstes eines seiner berühmtesten Oelgemälde, das Begräbniß der h. Petronella, aus, welches sich jetzt in der Galerie des Capitols befindet. Die mehr durch ihre farbige Ausführung bei bedeutendem Umfange imponirende als im Ganzen ansprechende Composition zerfällt in zwei Theile; der untere stellt den irdischen Vorgang des Begräbnisses der Heiligen und der obere die himmlische Scene ihrer Aufnahme unter die Seligen dar. Das Herablassen des Leichnams in die Gruft, ganz im unmittelbaren Vordergrunde, ist zwar sehr lebendig geschildert, aber die beiden Kerle, welche die Operation vollziehen, erwecken so wenig ein höheres Interesse wie die beiden Hände, welche aus der Gruft zur Unterstützung des Leichnams hervorragen; der eine der beiden Todtengräber macht halb nackt, wie er ist, in seiner gespreizten und vornübergeneigten Stellung sogar einen widrigen Eindruck. Ansprechender und würdiger im Ausdruck der Köpfe ist die eine Stufe höher postirte Gruppe der Zuschauer zur Rechten, von denen der vorderste den Bräutigam der Heiligen darstellt. Das Bild ist durch die Stiche von N. Dorigny und Jacob Frey allgemein bekannt geworden. Es erregte den Beifall des Papstes in so hohem Grade, daß er es als Mosaikbild für S. Peter copiren ließ. Nach Vollendung dieses kolossalen Gemäldes schmückte Guercino für den Neffen des Papstes ein Gartenhaus der Villa Ludovisi mit einem nicht minder bewunderten Deckengemälde. Es ist dies eine Darstellung der Aurora, die mit ihrem Rossegespann die Nacht vor sich hertreibt. Meisterlich gemalt, hat das Bild seinem Inhalte nach keine erheblichen Vorzüge vor vielen ähnlichen mythologischen Decorationsmalereien aus jener Zeit und steht in der Auffassung sowohl wie in der Eleganz der Formen dem berühmten Gemälde des Guido Reni im Casino des Palastes Rospigliosi bei weitem nach. In Folge der beliebten Untensicht drängen sich die Pferdebäuche dem Auge unangenehm auf, während die verkürzten Figuren unbedeutend, die der Nacht sogar kleinlich erscheint. Bewundernswürdig übrigens ist noch heute die leuchtende Klarheit der Farbe, welche Guercino auch dem Fresko zu geben wußte, sodaß dieses in der Wirkung fast einem Oelgemälde gleichkommt.

Die freundliche Aufnahme, die der Meister in Rom gefunden hatte, veranlaßte ihn, auch nach dem Tode Gregors XV. dort zu bleiben. Um diese Zeit mag er sich mit der Malweise des Caravaggio näher vertraut gemacht haben. Daß er diesen Künstler persönlich gekannt habe, ja in eine so nahe Beziehung zu ihm gekommen sei, wie es nach einer Erzählung Passeri's den Anschein hat, ist in höchstem Grade unwahrscheinlich. Caravaggio starb schon im Jahre 1609 und trieb sich in den letzten Jahren seines Lebens im südlichen Italien umher. Daß aber Guercino schon einmal vor seinem sechzehnten Jahre in Rom gewesen wäre, läßt sich nicht annehmen. Und selbst dies zugegeben, spricht dann immer noch das jugendliche Alter Guercino's überzeugend gegen die Glaubhaftigkeit jenes Histörchens*).

Die Atmosphäre des römischen Kunstlebens mochte indeß für die Dauer unserm braven Meister nicht zusagen. Wir wissen aus dem Leben des Dominichino, wie zügellos das Treiben der Kunstjünger in Rom war. Eine zu behaglicher Ruhe neigende Natur konnte die Gunst der Großen nicht für den Verdruß, den Aerger und die stete Aufregung entschädigen, welche die Rivalität mit mißgünstigen und böswilligen Berufsgenossen zum Gefolge hatte. Wir sehen deshalb Guercino schon im Jahre 1623 nach seiner Vaterstadt zurückkehren. Die Liebe zu seinen Angehörigen, seiner Mutter und seinen zwei Schwestern, mit denen er ein gemeinsames Hauswesen führte, fesselte ihn an seine Heimat. Zudem hatte er es nicht nöthig, in der Fremde auf Lorbeern auszugehen, da ihm mehr Aufträge nach Cento geschickt wurden, als er auszuführen im Stande war. Glücklicher als er hat wohl keiner seiner mitlebenden Kunstgenossen sein Dasein

*) Auch Guhl theilt dasselbe (Künstlerbriefe II. S. 117) mit, ohne die Anekdote mit einem Fragezeichen zu begleiten: „Caravaggio, heißt es a. a. O., imponirte dem bescheidenen Guercino und mochte seinerseits erfreut sein, einen so begabten Anhänger zu gewinnen. Aber ein freundschaftliches Verhältniß konnte zwischen zwei so verschiedenen Naturen nicht bestehen. Guercino war friedlich, einfach, gottesfürchtig, Caravaggio roh, abstoßend, leidenschaftlich. Auch wurde der Umgang bald abgebrochen, als eine Arbeit in der Kirche von Loreto, auf welche Caravaggio sich Rechnung gemacht hatte, unter Beide vertheilt werden sollte. Guercino trug dies dem ältern Meister bescheiden vor; er meinte, er wolle als sein Schüler mit ihm dort arbeiten. Eine Zeit lang hatte ihn Caravaggio, der beim Kaminfeuer beschäftigt war, angehört, da stieß er heftig mit der Feuerzange auf den Boden und sprang voller Wuth auf, er solle ihn nicht verhöhnen, die Arbeit würde entweder von Caravaggio oder von Guercino gemacht werden, von Theilen könne zwischen ihnen keine Rede sein. So verließ er den erschreckten Guercino, der froh war, das Haus mit heilen Gliedern zu verlassen. Die Arbeit bekam später weder der Eine noch der Andere."

verbracht, keiner größere Herzensfreude durch seine Thätigkeit gewonnen; denn Guercino, der sein größtes Glück in der Beglückung Anderer suchte, wußte, da er sich nicht verheirathete, seinen Reichthum nicht besser zu verwenden als in ungemessenem Wohlthun. So unterstützte er mit sorgender Hand seine nahen und entfernten Verwandten, machte fromme Stiftungen und milderte, wo er konnte, die Noth der Armuth. Von aller Welt geliebt und verehrt, brachte er es bis zu einem hohen Alter, stets zufrieden und heiter, weder von körperlichen Leiden noch von Herzensweh heimgesucht. Einer der schmerzlichsten Verluste, die ihn trafen, war der Tod eines Aeffchens, an welches er sich so gewöhnt hatte, daß es Tag und Nacht bei ihm sein mußte.

Ein rüstiger Arbeiter, vollendete Guercino während seines langen Lebens eine große Reihe von zum Theil sehr umfangreichen Gemälden. Die Zahl seiner Altarwerke wird allein auf 106, die der übrigen Bilder auf 144 angegeben. Zu den besten Schöpfungen seiner Glanzperiode gehören noch folgende: Thomas, dem der Heiland seine Wundenmale zeigt, in der Galerie des Vatikans, und das Selbstopfer der Dido, ein figurenreiches Bild (gestochen von Strange), glücklich componirt und trefflich im Ausdruck, im Palast Spada, ferner eine Pietà in der Galerie Colonna, etwas übertrieben in der Geberde der auf den Leichnam des göttlichen Sohnes zustürzenden Maria, meisterlich in der Behandlung des Helldunkels.

Mehrere große Freskomalereien entführten ihn auf längere oder kürzere Zeit dem heimatlichen Wirkungskreise. Die wichtigsten darunter sind die Kuppelfresken im Dome zu Piacenza, wo er in den Sibyllen und Propheten vielleicht die erhabensten Gestalten schuf, die aus seiner Palette hervorgegangen sind. Zur Vollendung dieser riesigen Malereien bedurfte er nur eines Zeitraums von sechs Monaten. Im Jahre 1632 verweilte er eine Zeit lang am Hofe des Herzogs von Modena, der sich und seine Gemahlin von ihm malen lassen wollte. Der Herzog ließ ihn mit einem Sechsgespann aus Cento abholen und bewies ihm bei dieser, wie auch bei einer spätern Gelegenheit, wo er ihm eine schwere goldene Kette schenkte, das höchste Wohlwollen. Auch fremde Fürsten ließen es an Gunstbezeugungen nicht fehlen. Gern hätten ihn Karl I. nach London und Ludwig XIII. nach Paris gezogen; aber seine Liebe zur Heimat und zur Unabhängigkeit wies auch die glänzendsten Anerbietungen gekrönter Häupter zurück.

Als die Schule des Guido Reni bei dem Tode dieses Meisters ver-

waist war, entschloß sich Guercino nach Bologna überzusiedeln. Kriegerische Unruhen, welche in Folge der Streitigkeiten des Papstes mit dem Herzoge von Parma seinen Geburtsort heimsuchten, wirkten bei diesem Entschlusse bestimmend auf ihn ein. Der Graf Aldobrandi ließ es sich nicht nehmen, als er von der bevorstehenden Uebersiedelung des Meisters Kunde erhielt, ihm in seinem Palaste eine prächtige Wohnung einzuräumen. Im Jahre 1665 machte Guercino sein Testament, worin er seinen nicht unbedeutenden Besitz an Häusern, Liegenschaften und Kapitalien an seine Verwandten vertheilte und unter Anderm bestimmte, daß an verschiedenen Orten 200 Seelenmessen für ihn gelesen werden sollten. Ein Jahr später nahm er von der Welt Abschied im Alter von 77 Jahren. Er lebte wie ein Weiser, sagte ein Freund von ihm, und starb wie ein Heiliger, den Tod mit Freuden erwartend.

Aus der großen Zahl der von Guercino ausgeführten Oelgemälde erklärt sich die weite Verbreitung, welche seine Arbeiten in ganz Europa gefunden haben. Von den in Italien befindlichen Werken seiner Hand haben wir viele der vorzüglichsten schon angemerkt. Einige, durch gute Kupferstiche bekannte Bilder tragen wir noch nach, als Petrus, die Tabita erweckend (gest. von Massard), im Palast Pitti zu Florenz, die Verstoßung der Hagar (gest. von Strange), eins der trefflichsten Werke seiner spätern zarten Manier, tief und doch gemessen im Ausdruck, in der Brera zu Mailand. Sehr zahlreich ist Guercino in der Galerie des Louvre vertreten; von den funfzehn dort befindlichen Gemälden heben wir hervor: die h. Jungfrau, verehrt von S. Geminian, ursprünglich für die Kirche des Petrus Martyr in Bologna gemalt; Lot und seine Töchter, die Zauberin Circe und endlich die Tochter der Herodias mit dem Haupte des Täufers. Die gleiche Anzahl Guercino's findet sich in der Dresdener Galerie, darunter die vier Evangelisten, einzeln dargestellt, in der Weise der Caracci gemalt (lith. von Hanfstängl), die meisten übrigen in seiner spätern weichen Manier ausgeführt, darunter: Semiramis, der ein Bote, während sie bei der Toilette beschäftigt ist, die Nachricht einer drohenden Kriegsgefahr bringt (lith. von Hanfstängl), ausgezeichnet durch lebhaft-dramatische Schilderung des Vorgangs, treffliche Köpfe und edle Auffassung; das Kostüm ist hier wie gewöhnlich bei den historischen Gemälden des Meisters der herrschenden Mode entlehnt. Aus der Galerie des Belvedere zu Wien sei erwähnt eine Rückkehr des verlornen Sohnes, ein Johannes, der Täufer, in der

Wüste und eine dem novellistischen Genre angehörige Darstellung, deren Aechtheit indeß bezweifelt wird, da Guercino sich nicht mit Genrebildern befaßt zu haben scheint; das Gemälde stellt einen Alten dar, welchem ein Soldat Geld auf den Tisch zählt. Die Eremitage zu Petersburg bewahrt u. A. eine schöne Himmelfahrt Mariä, und die Nationalgalerie



Die Verstoßung der Hagar, nach Guercino's Gemälde in der Brera zu Mailand.

zu London ein oft wiederholtes, auf eine Kupferplatte gemaltes Bild: Christi Leichnam, von zwei Engeln betrauert, ehemals im Palast Borghese.

Die Schule von Cento, welche Guercino gründete, verblühte rasch nach des Meisters Tode. Unter den Künstlern, welche ihr angehören, brachte es keiner zu außergewöhnlichen Erfolgen. Wenn wir diese daher mit Stillschweigen übergehen, so können wir doch den Kreis der Caraccisten nicht verlassen, ohne an zwei derselben näher heranzutreten, die zu ihrer Zeit eine wichtige Rolle neben Guido Reni und Dominichino spielten. Beide sind uns schon früher begegnet, Francesco Albani als treuster und vertrautester Freund Zampieri's und Giovanni Lanfranco als dessen unversöhnlichster Feind. Wenn diese beiden in ihrem Verhältniß zu Dominichino als Antipoden dastehen, so hat ihre Erscheinung doch in andern Dingen

wieder sehr viel Verwandtes. Beide gehören ihrer Geburt nach den höheren Gesellschaftskreisen an, beiden schien die Sonne des Glücks bis ans Ende des Lebens, beide schwelgten im Ueberfluß und genossen das Leben, ohne indeß zu einer innern Befriedigung, zu einem ruhigen Abschluß mit dem Schicksal zu gelangen. Beiden verkümmerten die glücklichen Erfolge rivalisirender Künstler die Freude an ihrem Beruf, dem Albani mehr in Folge seines Ehrgeizes, dem Lanfranco mehr aus Anlaß seiner Habgier. Das größere Talent besaß unbestritten der Letztere, zugleich aber auch das weitere Gewissen. Die Bedürfnisse eines glänzenden Haushalts, dem eine verschwenderische Frau vorstand, nöthigten ihn, seine Arbeitskraft zum höchsten Preise zu verwerthen. Mit derselben Hast, mit welcher er auf neue Aufträge Jagd machte, suchte er die erhaltenen zu erledigen, und die Bravour, mit welcher er zu malen pflegte, blieb keinen Schritt hinter der Keckheit und Unverschämtheit zurück, mit der er sich vorzudrängen und Geltung zu verschaffen suchte. Er griff zu den niedrigsten Mitteln, um sich auf Kosten Anderer den Erfolg zu sichern. — Während so Lanfranco das unangenehme Bild eines geschulten Virtuosen zeigt, der, mit den Künsten der Intrigue vertraut, stets einen Schwarm Beifallsklatscher hinter sich hat, macht Albani mehr den Eindruck eines glücklichen Dilettanten. Reich genug, um sorgenfrei auf seinem Landsitze leben zu können, brauchte er sich nicht des Erwerbs wegen um Aufträge zu bemühen. Mäßig in seinen Ansprüchen, suchte er seine Besteller lieber durch sorgfältige als durch rasche Ausführung zu befriedigen. Außerdem lag es nicht in seiner Natur, sich zu überarbeiten, da er ein vornehmer Herr war und auch dafür angesehen sein wollte. An den meisten seiner Bilder überließ er deshalb einen großen Theil der Arbeit seinen Schülern, dem einen, den er seinen Architekten nannte, alle architektonischen Gegenstände, einem andern, den er den Gärtner hieß, Alles, was zur Landschaft gehörte u. s. w. Nur die Figuren, zu denen ihm seine schöne Frau und eilf hübsche Kinder als Modell dienten, führte er selber aus; denn er glaubte nicht mit Unrecht in der Darstellung des Nackten an weiblichen und kindlichen Körpern das Vorzüglichste zu leisten. Eingebildet wie er war, scheute er das Selbstlob nicht und hielt sich nächst Rafael für den erfindungsreichsten Maler, eine Meinung, die um so lächerlicher erscheint, wenn man weiß, daß er außer einer Anzahl Andachtsbilder fast nur mythologische Gegenstände zum Vorwurf seiner Kunst nahm. Bei den letzteren macht sich in auffallender Weise der Einfluß der sentimentalen Schäferpoesien bemerkbar, welche gegen die Mitte des siebenzehnten Jahrhunderts

um so mehr Anklang und Nacheiferung fanden, je weniger idyllisch sich die Lebenszustände im Allgemeinen gestalteten. Seine Mußestunden waren vorzugsweise der Lecture poetischer Werke gewidmet, und er gefiel sich bei seinen mündlichen und schriftlichen Unterhaltungen in der Rolle eines vielseitig gebildeten und belesenen Kenners der alten und modernen Literatur. Wie wenig gründlich indeß seine Bildung war, erhellt aus seinen langathmigen Briefen, die sich oft in erschrecklicher Weitschweifigkeit über das Wesen und die Aufgabe der schönen Künste und über die Leistungen von ältern und neuern Meistern verbreiten. Bezeichnend für seinen Geschmack ist die Bewunderung, welche er den Werken des Parmeggianino zollte.

Ueber die äußern Lebensverhältnisse und die Thätigkeit Albani's bemerken wir in der Kürze Folgendes. Er war der Sohn eines reichen Seidenwaarenhändlers zu Bologna, wo er im Jahre 1578 geboren wurde. Dem Willen des Vaters, in dessen Augen jeder Maler ein armer Teufel war, entgegen, griff er zur Kunst, lernte zuerst bei Calvaert und ging später, wie Guido Reni, mit dem er anfangs sehr intim verkehrte, zu den Caracci über. Dem Annibale folgte er nach Rom, betheiligte sich an dessen Malereien im Palast Farnese und war die Hauptursache, daß auch Domenichino gewissermaßen als Succurs gegen den zu immer höherm Ruhm aufsteigenden Guido nach Rom kam. Als Annibale zu kränkeln begann, übernahm er die demselben übergebene Ausschmückung der Kapelle S. Jacopo de' Spagnuoli. Weiterhin arbeitete er an dem Gewölbeschmuck der Kirche S. Maria della Pace, in welchem er reizende Kinderengel anbrachte, und malte im Palast Verospi die Decke einer Loggia mit zierlichen Compositionen mythologisch-allegorischen Inhalts aus. Während seines römischen Aufenthalts heirathete er ein reiches Mädchen. Als ihm die Frau nach der Geburt einer Tochter durch den Tod entrissen wurde, dachte er anfangs in Rom, wo er zwei Häuser ererbt hatte, als Junggeselle zu leben, kehrte aber auf Antrieb seines ältern Bruders nach Bologna zurück, um sich von Neuem mit einer zwar nicht so reichen, aber dafür schönen und geistreichen Frau zu verheirathen. Doralice Fioravanti gebar ihm eilf Kinder, deren Erziehung er sich mit vielem Eifer hingab. In dieser Kinderschaar, die er von früher Jugend an zu graziösen Stellungen der verschiedensten Art anleitete, liegt das Geheimniß seiner vielbewunderten Fertigkeit in der Darstellung spielender Amorinen und lieblicher Kindergestalten, denen man auf den meisten seiner Bilder begegnet. In der schönen Jahreszeit auf seinen beiden Landsitzen, im Winter in der Stadt lebend, führte er ein gastliches Haus und einen an

Abwechselung reichen Weltverkehr. Nachdem er noch in hohem Alter (1654) eine Reise nach Venedig gemacht, starb er 1660, zweiundachtzig Jahre alt. Er war rüstig und thätig bis zum letzten Augenblicke, wo ihn der Tod, ohne sich vorher durch eine Krankheit anzukündigen, bei der Arbeit überraschte.



Diana und Aktäon, nach Albani.

Albani ist mit einer Anzahl seiner Gemälde in fast jeder größern Galerie vertreten. Die meisten seiner religiösen Malereien finden sich in den Kirchen und der Pinakothek zu Bologna. Einige der lieblichsten bewahrt die Dresdener Galerie, nämlich eine heilige Familie in einer

Landschaft und eine Ruhe auf der Flucht. Bei weitem häufiger begegnet man mythologisch-allegorischen Darstellungen, oft demselben Gegenstande in einer Wiederholung oder in veränderter Composition, so: Diana und Aktäon in der Dresdener und Münchener Galerie und im Louvre; die vier Elemente (oder Jahreszeiten), von denen die vielgerühmten Originale sich in der Galerie Borghese zu Rom befinden; Venus und Adonis (Stich von Bardet) im Louvre und anderen Orten.

Unter den Schülern des Albani ist Carlo Cignani, geb. 1628 zu Bologna gest. 1719 zu Forli, seit 1709 Director der Akademie zu Bologna, durch seine auch anderweitig als Wiederholung oder in veränderter Composition vorkommende Versuchung Josephs durch Potiphar in der Dresdner Galerie (Stich von Jac. Frey, Lithogr. von Hanfstängl) zu einer nicht in vollem Maße verdienten Berühmtheit gelangt. Bedeutender als dieser ist Andrea Sacchi aus Rom 1600—1661, dessen Hauptwerk der heilige Romuald in der Galerie des Vatikan. Er war der Gründer der letzten römischen Schule. Schüler dieses Meisters war Carlo Maratta (1625—1713), ein gegen Ende des 17. Jahrhunderts hochgepriesener Meister. Nachahmer des Guido Reni, verfiel er zwar auch dem manieristischen Unwesen, dem sich auf die Dauer kein Künstler seiner Zeit entziehen konnte, verdient aber alle Anerkennung wegen seiner gewissenhaften Zeichnung. Die Leere des Ausdrucks, die Schwäche der Charakteristik, den Mangel an Lebensfrische theilen seine zahlreichen Heiligen- und Madonnenfiguren mit allen gleichzeitigen Schöpfungen der idealen Kunstrichtung.

Giovanni Lanfranco wurde 1581 oder 1582 in Parma geboren und kam als Page in die Dienste des Marchese Scotti. Auf Anlaß des letzteren trat er bei Agostino Caracci, der damals in Parma thätig war, in die Lehre. Später ging er mit Annibale nach Rom, wo er sich, wie wir wissen, bald zu großem Ansehen emporschwang. Dort verheirathete er sich 1616 mit Cassandra Barli, mit welcher er eine von ihm erbaute Villa in der Nähe von Rom bezog, um dort ein wahrhaft lucullisches Leben zu führen. Urban VIII. in dessen Auftrage er in der Peterskirche mehrere Gemälde ausführte, ernannte ihn zum Ritter des Christusordens. Seiner Thätigkeit in Neapel haben wir schon früher gedacht. Bald nach Vollendung der Kuppelfresken in der Kapelle des heiligen Januarius starb er im Jahre 1647.

II.

Die neuflorentinische Schule.

Christofano Allori.

Carlo Dolci.

Einer dem Bolognesischen Eklekticismus ähnlichen Richtung folgten noch mehrere andere Malerschulen Italiens gegen Ausgang des 16. Jahrhunderts. So blühte in Mailand die Schule der Procaccini, aus welcher unter Anderen der durch eine gewisse Energie der Darstellung und Großartigkeit der Formen ausgezeichnete Giovan-Battista Crespi (1557—1653) hervorging. Wichtiger als diese und durch ihre Schöpfungen zu allgemeinerer Bekanntschaft gelangt, ist die neuflorentinische Schule, zu welcher Lodovico Cardi da Cigoli und dessen Schüler Domenico Cresti, genannt Passignano, den Grund legten.*) Diese wandten sich entschieden von der einseitigen Vergötterung und Nachahmung des Michelangelo ab, und wurden anfangs als Ketzer und Verräther an der Kunst von dem Chorus der Manieristen verschrieen. Auf die Dauer vermochten indeß die geistlosen Nachtreter des großen Buonarotti, die in Bezug auf lebendige Schöpferkraft und Gedankenfülle ebenso tief unter dem Meister standen, wie sie ihn in seinen Extravaganzen überboten, nicht die neue Kunstrichtung in ihrem Erfolge aufzuhalten. Die Vernachlässigung des Naturstudiums, welche bei den Florentinern um so mehr auffiel, als sie auch auf die malerische Technik, auf harmonische und kräftige Färbung keinen Fleiß verwandten, hatte zu einer immer größeren Verwilderung des Kunstgeschmacks geführt, der gegenüber die von Cigoli geleitete Reaction nothwendigerweise an Kraft und Ansehen gewinnen mußte. Die alte Tradition der florentinischen Kunstübung, welche in einer gewandten, schwungvollen Zeichnung, einer dramatisch bewegten Composition

*) Vergl. Bd. I. S. 242.

ihre Stärke suchte, wurde verlassen. Man wählte für die kirchliche Kunst möglichst einfache Aufgaben aus, Scenen mit zwei oder drei Figuren oder blieb auch bei der Einzelfigur stehen, lediglich darauf bedacht, das Interesse des Beschauers durch den religiösen Gefühlsausdruck zu fesseln. Mit dieser Richtung Hand in Hand ging die Vorliebe für Halbfigurenbilder, da neben den Zügen des Angesichts höchstens noch das Geberdenspiel der Hände für die beabsichtigte Wirkung in Betracht kam. Der Natur der Sache nach, mußte, bei solcher Vereinfachung der Aufgaben für die kirchliche Kunst, die Farbengebung an Wichtigkeit gewinnen. Die Wahrheit und Tiefe des Ausdrucks mußte durch Wahrheit und Schönheit der Färbung gehoben werden, und wie der geistige Blick von dem Strome der religiös-schwärmerischen Gefühle fortgerissen werden sollte, so sollte auch das leibliche Auge durch den wohlthuenden Eindruck einer sorgfältigen Farbenbehandlung zur Betrachtung gereizt werden. Noch ein anderes Element kam hinzu, welches diesen Reiz verstärkte, das Sinnlich-Schöne, welches durch sein Widerspiel mit der weltabgewandten Stimmung der religiösen Heroinen einen eigenthümlichen Zauber ausübt und der Gefühlsweise einer Zeit besonders entsprechen mochte, die hinter einem fanatischen Religionseifer im großen Ganzen nur die Neigung zu einem ungestörten Genußleben barg. Daher der magdalenenhafte Ausdruck bei den meisten weiblichen Einzelfiguren, welche die religiöse Malerei wie in Bologna so auch in Florenz zu jener Zeit hervorbrachte, daher der falsche Zug, die Coquetterie und Affectirtheit, welche nach und nach in der religiösen Kunst der katholischen Länder und zwar in demselben Maaße überhand nahm, wie die kirchlichen Antriebe nachließen, welche die Malerei während der ersten Begeisterung für die Bestrebungen der Jünger des Ignaz von Loyola erfahren hatte.

Christofano Allori.

(1577—1621.)

Der allgemeine Charakter der neuflorentinischen Schule erscheint nun bei den einzelnen Künstlern, die derselben angehören, in der verschiedenartigsten Weise modificirt, — je nachdem innere und äußere Ursachen, religiöse Ueberzeugung, Lebensrichtung, Wünsche der Auftraggeber, Einflüsse anderer Schulen auf die Kunstweise der Meister einwirken. Die grellsten Gegensätze innerhalb dieses Kreises bilden vielleicht Carlo Dolci und Christofano Allori, insofern der erstere, völlig befangen in schwärmerischer Religiosität, seine Aufgabe in der Schilderung frommer Gefühle, gottergebenen Leidens, überschwänglicher Andacht und seliger Verzückung suchte, der andere hingegen, ganz frei von klerikalen Einflüssen, mit der Unbefangenheit eines originellen Geistes die Gestalten der kirchlichen Ueberlieferung erfaßt und in lebendiger Handlung menschlich wahr zu schildern sucht. Wenn wir daher gerade auf diese beiden Meister besonders eingehen, so findet sich ein weiterer Grund dazu noch darin, das die Gemälde des Dolci eine weite Verbreitung gefunden haben, das Hauptwerk des Allori aber, seine berühmte Judith mit dem Haupte des Holofernes, nicht nur durch ihre vielen Wiederholungen sondern auch durch zahlreiche Nachbildungen in Kupferstich zu allgemeiner Bekanntschaft gelangt ist.

Christofano Allori war der Sohn des Malers Alessandro Allori, von welchem er auch die ersten Unterweisungen in der Kunst erhielt, und wurde im Jahre 1577 in Florenz geboren. Die manieristische Richtung, welcher der Vater folgte, erkannte der begabte Jüngling bald als einen

trostlosen Irrweg und, angeregt durch die Neuerungen der Eklektiker, verließ er die Schule des Vaters zu dessen größtem Unwillen, war auch durch keine Vorstellungen zu bewegen, zu ihr zurückzukehren. Er schloß sich in der Folge an Cigoli und an dessen Schüler Gregorio Pagani an, mit welchem er gemeinsam landschaftliche Studien machte und nach lebendem Modell zeichnete. Im Colorit bildete er sich nach Cigoli und nach den Werken des Correggio. Eine schöne Copie der büßenden Magdalene, welche er in Modena abnahm, sieht man noch im Palast Pitti zu Florenz. Seine erste selbständige Arbeit fällt in das Jahr 1602, wo er für eine Kapelle der Annunziata ein großes Gemälde ausführte.

Den größten Ruhm aber trug ihm das Bild der Judith ein, jene imponirende Frauengestalt, welche das blutende Haupt des Holofernes in der Linken, in der Rechten das Schwert haltend, stolz wie eine Königin einherschreitet, das schöne Medusenantlitz dem Beschauer zugewandt, der, mächtig ergriffen von dem Zauber dämonischer Schönheit, sich eines leisen Grauens kaum erwehren kann. Das Original dieses mehrfach von ihm wiederholten Gemäldes bewahrt die Galerie des Palastes Pitti in Florenz, eine Wiederholung in derselben Größe besitzt das Wiener Belvedere.

An dieses Bild der Judith knüpft sich der Liebesroman, der das Lebensglück unseres Meisters nach dem Berichte des Baldinucci für immer untergrub. Christofano besaß alle Eigenschaften eines vollkommenen Cavaliers. Ein ausdrucksvoller Kopf, ein feuriges Auge, ein gewandtes Benehmen, eine vornehme Haltung waren die Empfehlungsbriefe, welche ihn in das ungebundene Leben der höheren Gesellschaftskreise seiner Vaterstadt einführten. Dabei war er ein geschickter Tänzer und vorzüglicher Musiker, besaß die Gabe angenehmer Unterhaltung, war voll toller Einfälle und stets bei der Hand, wenn es galt, auf ein lustiges Abenteuer auszugehen. Zu seinem Unglück verliebte er sich in eine der berühmtesten Schönheiten von Florenz, Mazzafirra mit Namen, und zwar mit solcher Leidenschaftlichkeit, daß er sich blindlings von der ränkesüchtigen Schönen in Fesseln schlagen ließ. Mazzafirra scheint ihm anfänglich ihre Zuneigung geschenkt zu haben, wurde aber unzufrieden mit ihrem stürmischen Liebhaber, als sie erfahren mußte, daß die Kasse desselben in keiner Weise ausreichte, um ihre Ansprüche an einen glänzenden Luxus und kostbare Vergnügungen zu befriedigen. So wurde ihm seine Liebe zu einer Quelle von Unmuth und Sorgen, bis ihm die treulose Geliebte endlich ganz und gar den Rücken wandte. Es heißt nun, daß er, um sich zu rächen, seiner Judith die Züge der Mazzafirra



Judith, nach Allori's Gemälde im Palast Pitti zu Florenz.

5*

geliehen, im Haupte des Holofernes aber sein eignes Portrait wiedergegeben habe.

Für Kirchen und Klöster scheint Allori wenig beschäftigt gewesen zu sein. Seine profane Auffassung kirchlicher Gegenstände mag diesen Umstand nicht minder erklären, wie sein lockeres Leben. Des Gelderwerbs wegen sah er sich darauf angewiesen, viele Portraits zu malen, und eine große Anzahl berühmter und angesehener Personen aus der vornehmen Welt von Florenz, welche man in der Galerie der Uffizien findet, sind von seinem Pinsel dargestellt. Gelegentlich betrat er auch das Gebiet der profanen Historienmalerei. Ein Gemälde dieser Art, die Isabella von Aragonien darstellend, welche Karl VIII. beweint, findet sich in der Galerie des Louvre.

Christofano Allori brachte es nur bis zu seinem vierundvierzigsten Lebensjahre. Wie es heißt, zerrütteten Ausschweifungen in der Liebe seine Körperkräfte; die wahre Ursache seines frühzeitigen Todes war indeß eine Wunde am Beine, die er sich selbst in Folge eines unglücklichen Zufalls beigebracht hatte. Unachtsamkeit und Mangel an Pflege verschlimmerten das Uebel, so daß die Aerzte zu einer Amputation riethen. Zu dieser Operation wollte sich Allori indeß nicht hergeben und erwartete ruhig sein Ende, zuletzt nur noch mit Bildern geringen Umfangs, namentlich mit Landschaften beschäftigt. Er starb im Jahre 1621 in Florenz.

Carlo Dolci.

(1616—1686.)

In gleichem Maße, wie uns Christofano Allori als vollkommener Lebemann und Genußmensch erscheint, tritt uns in Carlo Dolci der trübsinnige Verächter irdischer Freuden, der ausgebildete Kopfhänger und Betbruder entgegen. Sein klägliches Armsündergesicht fällt in der Portrait-Galerie der Uffizien zu Florenz nicht wenig auf zwischen den prahlerischen und selbstgefälligen Bildnissen so vieler Zeitgenossen, deren Eitelkeit mit geistiger Inferiorität zu wetteifern scheint. Er gab sich — und das ist ein anerkennenswerthes Verdienst in einer Zeit, die nur wenig ehrliche Gesichter kannte — in der Kunst wie im Leben ganz, wie er war. Es ist nicht der religiöse Vorwand — dessen auch Allori nicht wohl entbehren konnte — sondern eine tiefinnerliche Ueberzeugung, welche seine Pinselstriche bestimmt. Dolci ist der Fiesole des 17. Jahrhunderts; auch seine Malereien sind farbige Gebete, die freilich eine ganz andere Sprache reden als das jugendliche Zeitalter des Fra Angelico. Seine künstlerischen Antriebe erhielt Carlo Dolci durchweg von der Kirche. Nur ganz ausnahmsweise verirrte er sich auf das profane Gebiet, — Diogenes mit der Laterne, in der Galerie Pitti —, erkannte aber zweifelsohne sehr bald, daß für ihn nur auf kirchlichem Boden Heil erblühen könne. Gleichwohl vermochte er für die Verherrlichung des mit seiner Restauration beschäftigten Katholicismus wenig zu leisten. Zu großräumigen, figurenreichen Glorien und Visionen, mit denen man die gesunkene Herrlichkeit der alleinseligmachenden Kirche wieder aufzurichten strebte, hielt er sich nicht berufen und es gereicht ihm zur Ehre, daß er es bescheidener-

weise vorzog, Kapellen und Betpulte mit kleinen Andachtsbildern zu schmücken und dabei mit gewissenhafter Sorgfalt zu Werke zu gehen, als nach großen Aufträgen zu angeln und materiellen Gewinn in oberflächlicher, frecher Schnellmalerei zu suchen.

In dieser Gewissenhaftigkeit der technischen Ausführung liegt ein Hauptverdienst unseres Meisters um die Kunst, die in Italien durch das manieristische Gebahren glücklicher Virtuosen gegen die Mitte des 17. Jahrhunderts unaufhaltsam ihrem gänzlichen Verfall entgegengeführt wurde. Auch ist ihm ein angeborenes Gefühl für Anmuth, Milde und weiche Schönheit zuzusprechen, wenn dasselbe auch oft getrübt erscheint durch das absichtliche Bestreben, den Eindruck des Holdseligen hervorzurufen. Er selbst und seine Zeit mag diesen Eindruck bei den meisten seiner weiblichen Figuren gehabt haben, die der reineren Empfindungsweise als süßlich, affectirt, selbst coquett erscheinen müssen. Mit der Süßlichkeit in den Motiven und der Haltung seiner unzähligen Madonnen und heiligen Frauen, die fast ausschließlich mit Beten, Weinen und Werken der Buße beschäftigt sind, verbindet sich meistens auch ein geschraubter Ausdruck andächtiger Stimmung, tiefen Seelenleids und bußfertigen Jammers. In solcher Uebertreibung der Affecte zeigt sich die krankhafte Religiosität der Zeit und der Einfluß der jesuitischen Propaganda, von welchem Dolci in so hohem Grade beherrscht wurde, daß sein Verstand zeitweise dadurch zu leiden hatte. Jene naive Unmittelbarkeit des Ausdrucks frommer Gefühle, der Gottergebenheit, der Glaubensstärke, der Nächstenliebe, welche Fiesole uns so liebenswürdig macht, rettet sich bei Dolci nur selten vor den Anforderungen, die von der Modefrömmigkeit an Andachtsbilder gestellt wurden.

Die Behandlung des Colorits, auf welches Dolci großen Fleiß verwandte, steht im Allgemeinen im Einklang mit dem Zuge zum Süßlichen und Weichlichen, der sich in der Formgebung und im Ausdruck findet. Durch tiefe Schatten pflegte er die Lichtpartien zu heben, die eine geleckte Manier des Farbenauftrags zeigen. Von den Fleischtheilen gelangen ihm vorzüglich die Hände, deren Bildung ein feines, zierliches und vornehmes Wesen an sich trägt, mit welchem die weltabgewandte Stimmung ihrer Besitzer und Besitzerinnen nicht immer in Einklang zu bringen ist.

Carlo Dolci wuchs in ärmlichen Verhältnissen auf. Im Jahre 1616 in Florenz geboren, verlor er schon in seinem vierten Jahre seinen Vater, und die Erziehung des Knaben fiel der frommen Mutter anheim, die ihn frühzeitig zum Beten anhielt. Das Fasten dazu machte sich von selber,

und Beten und Fasten scheint auch der Künstler in der glänzendsten Periode seiner Laufbahn nie verlernt zu haben. Nachdem er mit dem Rosenkranz umzugehen gelernt hatte, gab man ihm den Zeichenstift in die Hand, da er, obwohl noch ein Kind, schon seine angeborene Begabung für die Kunst an den Tag legte. Er war neun Jahr alt, als sich der Maler Jacopo Vignali seiner annahm. Bei diesem trat Carlino, wie man ihn seiner Jugend und seines dürftigen Aeußeren wegen nannte, in die Lehre und zeigte soviel Geschick im Zeichnen und Malen, daß er mit seinen ersten selbständigen Versuchen die allgemeine Aufmerksamkeit auf sein Talent lenkte. Er hatte dabei das Glück, die Gunst des mediceischen Hauses zu gewinnen, welche seinem Fortkommen in hohem Grade förderlich war.

Von dem untergeordneten Meister, dem er anfangs diente, ging er später zu der angesehenen und vielbesuchten Schule des Matteo Roselli (1578—1650) über, eines tüchtigen Meisters, welcher der Richtung des Cigoli folgte*). Diesem verdankte er besonders die Ausbildung seines Colorits. Sein Ansehen stieg in Folge des Interesses, welches die Geistlichkeit an dem jungen Madonnenmaler nahm, der niemals die Beichte zu versäumen pflegte und — wie es fast scheint — die künstlerische Thätigkeit nur insoweit berechtigt hielt, als sie der Verehrung Christi und der Heiligen diente. Die frommen Brüderschaften zu Florenz versorgten ihn mit zahlreichen Aufträgen und waren vielleicht mehr noch in Folge der bescheidenen Preise, die Dolci stellte, für ihn eingenommen, als wegen seines sittlich-religiösen Lebenswandels.

In seinem dreißigsten Jahre wurde er als Mitglied in die Zeichen-Akademie**) zu Florenz aufgenommen. Dem Brauche entsprechend, wonach jeder neu Aufgenommene sich durch Anfertigung eines Malerportraits einzuführen hatte, wählte er — bezeichnend genug für seine Sympathien — zu seinem Gegenstande den seliggesprochenen Fra Angelico da Fiesole. Inzwischen wuchs sein Künstlerruf in demselben Grade, wie die italienische Malerei sich zu äußerlicher Manier verflachte und der Ernst des Studiums und des Wollens, den die Caracci der Kunstübung zu ihrem bleibenden Ruhme zurückgegeben hatten, der hohlen Phrasenhaftigkeit frivoler Schnellmaler das Feld räumte. Aus den Bildern Dolci's sprach wenigstens eine

*) Ein vorzügliches Werk dieses Meisters, den Triumph Davids darstellend, sieht man in der Galerie Pitti.

**) Von Cosimo I., dem freigebigen Freunde der schönen Künste, im Jahre 1562 gegründet.

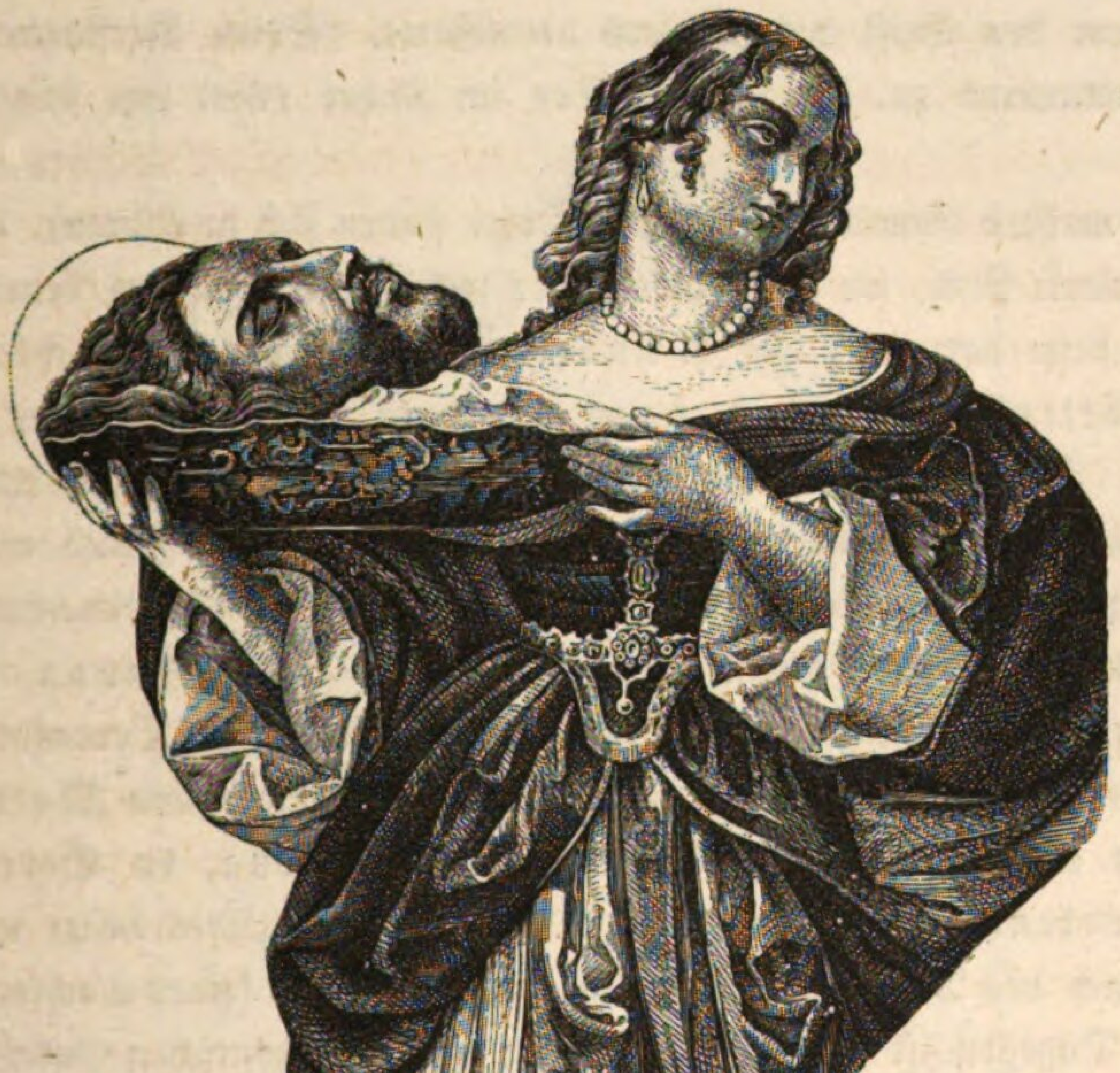
Seele, eine tiefere Empfindung, wenn auch ihr Ausdruck ein durch die Zeitrichtung verschrobener war. Diese sanftäugigen, schwärmerischen Cäcilien, diese schmerzensreichen Marien, diese reuigen, sentimentalen Magdalenen mit ihrem zarten Teint, ihren eleganten weißen Händchen, ihrer weichen Haarfülle fanden einen ungemeinen Anklang. Manche Arbeit mußte der Maler mehrere Male wiederholen und, als er seine Leute einmal kannte, wußte er sich, um der Befriedigung der Besteller gewiß zu sein, nicht besser zu helfen, als durch häufige Anwendung ein und desselben gefälligen Motivs; daher die öftere Wiederkehr derselben Haltung und Geberde bei den verschiedenen Heiligen, die die Palette nicht verläugnen können, der sie ihren Ursprung verdanken.

Da Dolci sein gutes Auskommen auch bei mäßigen Preisen hatte, so riethen ihm seine Verwandten und Freunde, sich zu verheirathen. Er entschloß sich auch, die Hand der Teresa di Giovanni Bucherelli anzunehmen, die ihm als eine passende Verbindung empfohlen war. Als aber der Tag der Hochzeit kam, im Jahre 1654, und alle Gäste bereits zu der feierlichen Handlung versammelt waren, sah man sich vergeblich nach dem Bräutigam um. Da der Erwartete die Geduld der Braut auf eine lange Probe stellte, so ließ man ihn endlich suchen, vermuthend, daß er in irgend einer Kirche seine Andacht verrichte. Und in der That fand man ihn, nachdem alle Kirchen von Florenz durchsucht waren, endlich in der Todtenkapelle der Annunziata, in tiefem Gebete vor dem Crucifix auf den Knieen liegend.

Dieser Zug ist sehr charakteristisch für die Gemüthsverfassung unseres Meisters, der von jeher zur Schwermuth und zu religiösem Tiefsinn neigte. Auch eine glückliche, mit sieben Kindern gesegnete Ehe vermochte diesem krankhaften Seelenzustande nicht abzuhelfen. Sein Biograph und Schüler Baldinucci spricht mit tiefem Bedauern von diesem Mangel an Lebensfreudigkeit, der sich bisweilen durch die fixe Idee, daß er alle seine Fähigkeiten verloren habe oder verlieren könne und seine Familie deshalb dem Elend preisgegeben sehen werde, zu einem bedenklichen Grade von geistiger Erschlaffung steigerte. Der einzige Rathgeber, welcher bei solchen Anfällen von Schwachsinn noch Einfluß auf ihn hatte und ihn gewissermaßen zwang, den Pinsel wieder zur Hand zu nehmen, war sein Beichtvater, der Pater Hilario. Die Ermahnungen des Geistlichen, in die Form von Befehlen gekleidet, fruchteten denn auch für einige Zeit; ja sie äußerten sich stark genug, um Carlo Dolci, der die Mauern von Florenz nie aus den Augen verloren hatte, zu einer Reise nach Innsbruck zu bestimmen, wohin ihn

die Braut des Kaisers Leopold, Claudia Felicitas, berufen ließ, um ihr Bildniß von ihm malen zu lassen. Obwohl schon ein Sechsziger, folgte er dem Geheiß seines Beichtvaters und kehrte auch wohlbehalten von der beschwerlichen Reise nach seiner Vaterstadt zurück.

Die wohlthätige Wirkung, welche die zeitweise Entfernung aus den gewohnten Lebenskreisen auf die Gemüthsverfassung Dolci's ausübte, hielt nicht lange an. Die alte Schwermuth kehrte bald zurück, wie es heißt, in Folge eines Zusammentreffens mit dem Maler Luca Giordano, auf den



Die Tochter der Herodias, nach Carlo Dolci.

wir später zurückkommen werden. Dieser kam im Jahre 1679 nach Florenz, um die Kuppel einer Kapelle der Kirche del Carmine mit Fresken zu schmücken. Der große Ruf des kunstgewandten Neapolitaners machte Dolci auf dessen persönliche Bekanntschaft begierig. Er suchte deshalb den Luca auf und begrüßte ihn mit den Ausdrücken größter Bewunderung, ihm ehrfurchtsvoll die Hand küssend. Giordano erwiderte den Besuch, belobte die ungemein fleißige Ausführung, welche Dolci auf seine Gemälde verwandte, und wünschte ihm Glück dazu, daß er bei seinem Alter noch so trefflich zu

malen verstehe, ohne in Trockenheit und Kälte zu verfallen. „Das ist nun zwar Alles recht schön, Carlino", fügte er in seiner launigen und nonchalanten Weise hinzu, „aber wenn Du fortfährst, Deine Arbeiten mit solcher Sorgfalt durchzuführen, so wirst Du noch lange Zeit gebrauchen, ehe Du Dir ein Vermögen von 150,000 Scudi verdienen wirst, wie ich es mir mit meinem Pinsel zusammengemalt habe; ja, ich fürchte fast, daß Du, bevor Du dies Ziel erreichst, vor Hunger umkommen wirst." Diese Aeußerung nahm Dolci ernster, als sie gemeint war. Vergeblich waren alle Bemühungen seines Beichtvaters, den finstern Schatten zu verscheuchen, welcher von Neuem den Geist des Malers verdüsterte. Seine Verstandesschwäche nahm fortdauernd zu, bis ihn der Tod im Jahre 1686 von seinem Leiden erlöste.

Die meisten Gemälde des Carlo Dolci finden sich in Florenz, vorzüglich in der Galerie Pitti, wo auch eines seiner wenigen historischen Gemälde, und zwar das beste darunter, der h. Andreas vor seiner Hinrichtung zum Kreuze betend, zu sehen ist, ferner sein nicht minder berühmter reuiger Petrus. Sodann findet man Bilder von ihm sehr häufig in den Privatgalerien Englands, welche Nation, wie es scheint, auf Grund eines Causalnexus zwischen ungleichartigen Polen, der gemalten Sentimentalität ihre besonderen Sympathien schenkt; so in Blenheim die Madonna mit dem Sternenkranze, eins seiner anziehendsten Bilder, in Devonshire-House einen Christuskopf mit Blumen, in Stratton eine schöne Mater dolorosa von edler Auffassung, ebendaselbst Magdalena, in Betrachtung eines Todtenkopfs versunken. Das Louvre in Paris besitzt nur einige Copien nach des Meisters Originalen, von der Hand seiner Tochter Agnese gemalt. Dagegen ist Dolci in fast allen größeren deutschen Galerien durch einige seiner Werke vertreten. Die Perle darunter ist die orgelspielende Cäcilie (eine Wiederholung in der Eremitage zu Petersburg) in der Dresdener Galerie (Stich u. A. von Witthöft, Lithogr. von Hanfstängl), wo sich auch noch andere bekannte Gemälde von Dolci, der das Brot segnende Christus, die Tochter der Herodias mit dem Haupte des Täufers befinden. Noch reicher ist die Pinakothek in München mit Dolci's versehen, darunter eine büßende Magdalena, ein Ecce Homo, eine h. Agnes. Eine Madonna mit dem Kinde und eine allegorische Figur, die Aufmerksamkeit darstellend, bewahrt das Belvedere in Wien, einen h. Sebastian (Stich von Fr. Wagner) die Galerie zu Pommersfelden, eine h. Katharina (Stich von Gladitsch) die Graf-Schönborn'sche

Galerie, einen Johannes Evangelista das Berliner Museum, einen Christus am Oelberge die Galerie zu Gotha.

Wir verlassen mit Carlo Dolci die eklektische Schule von Florenz, deren Lebenskraft um die Mitte des 17. Jahrhunderts völlig erschöpft war. Mit der Abnahme der schöpferischen Kräfte dieser Treibhaus-Cultur ging das Schwinden des Interesses parallel, welches die Mediceer, den Traditionen ihres Geschlechts folgend, von Cosimo I. bis auf Ferdinand II.



Madonna mit dem Kinde, nach Carlo Dolci's Gemälde im Belvedere zu Wien.

zum großen Vortheil der Künstler für die Werke der bildenden Kunst wie für die schönen Wissenschaften an den Tag gelegt hatten. Mit Cosimo III. erblich der Glanz des mediceischen Namens. Nur eine gewisse Eitelkeit hielt diesen vorletzten Sprößling des Hauses Medici noch dazu an, sich wenigstens den äußerlichen Schein zu geben, daß auch er auf die Pflege der reichen Sammlungen von Kunstschätzen, die seine Vorfahren begründet, bedacht sei. Im Uebrigen war, wie Fiorillo bemerkt, unter der Regierung Cosimo's III. Toskana das Reich der Mönche und nicht der Künste.

Noch bleibt uns übrig, ehe wir von den Akademikern Abschied nehmen, eines der talentvollsten, leider aber auch gewissenlosesten Meister zu gedenken, welcher mit der neuflorentiner Schule in enger Beziehung steht, wenn er ihr auch nur zum Theil seine Ausbildung verdankt. Dies ist Pietro Berettini, nach seiner Herkunft Pietro da Cortona genannt, welcher, 1596 geboren, nach einer glänzenden Laufbahn im Jahre 1669 in Rom starb. An seinen Namen hauptsächlich knüpft sich der rapide Verfall der italienischen Kunst, die gänzliche Ausartung des Eklekticismus in einen viel schlimmeren Manierismus, als ihn das 16. Jahrhundert kannte. Ein bedeutender Colorist, ein gewandter Zeichner, nicht ohne Reichthum der Erfindung war seine Production ebenso leicht wie seine Ausführung von staunenswerther Schnelligkeit. Nicht leicht hat ein anderer Meister in gleich frivoler Weise sein angebornes Talent zur melkenden Kuh gemacht und selbst seine mit Fleiß erworbenen Studien preisgegeben, um sein ganzes Streben nur auf blendende Effekte, auf eine dem Auge durch die äußere Erscheinung zusagende farbige Füllung großer Räume zu richten. Ausdruck und Charakter, wirklich inneres Leben sind ihm gleichgiltige Dinge; ja bei seinen vielen allegorischen Malereien — (darunter die Fresken im Palast Barberini zu Rom die berühmtesten und in malerischer Hinsicht wohl die vorzüglichsten sind) — einer Kunstgattung, welche der eitlen Ruhmsucht großer und kleiner Herren zu fröhnen berufen war, sieht sich der Verstand vergeblich nach einer Handhabe zur Erklärung des Zusammenhangs um, in welchem sich der Maler die hier zusammengruppirten Menschen und Genien gedacht hat. Neben Lanfranco und Luca Giordano, mit denen er in seiner ganzen Erscheinung Vieles gemein hat, war er einer der fruchtbarsten, bestbezahlten und gefeiertsten Maler seiner Zeit, der mit Ehrenbezeugungen aller Art vom Papste wie von einheimischen und fremden Fürsten bedacht wurde.

III.

Die Neapolitanische Schule.

Giuseppe Ribera.

Salvator Rosa.

Unter allen Herrschersitzen der italienischen Halbinsel war Neapel am wenigsten von jener großen geistigen Strömung des 15. und 16. Jahrhunderts getroffen worden, welche man sich gewöhnt hat mit dem Ausdruck der Renaissance zu bezeichnen. Der schrankenlose und verbrecherische Despotismus, welcher in den kleinen Herrschaften diesseits der Tiber ein freundlicheres und edleres Aussehen gewann, als die Pflege der schönen Künste und Wissenschaften für den Glanz und das äußere Ansehen der fürstlichen Höfe fast unentbehrlich geworden war, blieb in seiner vollen Schroffheit und Unmenschlichkeit in dem unglücklichen Lande bestehen, welches noch heute mit der Drachensaat zu kämpfen hat, die die Aragonesen und spanischen Vicekönige über dasselbe ausgestreut. Nicht einmal der Schein des Guten und Schönen, in welchem so mancher fürstliche Wüstling die Ruchlosigkeit seines Herzens zu bergen suchte, war von den Nachfolgern des großen Alonso (1435—1458) beliebt. Neben den beiden Hauptaufgaben der italienischen Despotie, sich durch alle Mittel der Gewalt, des Verraths und der Intrigue im Besitze der meist usurpirten, selten durch einen Rechtstitel erworbenen Macht zu erhalten, und fernerhin aus dieser Macht den größtmöglichen Nutzeffect für die Bedürfnisse eines glänzenden und verschwenderischen Hoflebens zu erzielen, kannte die spanische Herrschaft in Neapel kein weiteres Ziel, fühlte auch keinen Beruf oder Antrieb, für rein geistige Zwecke Zeit und Geld zu opfern. Für den ökonomischen Ruin des Volks, herbeigeführt durch ein organisirtes Aussaugungssystem, für den Verderb des sittlichen Lebens durch die Käuflichkeit der Aemter und Würden und das böse Beispiel der Regierenden und ihrer Kreaturen boten die Spanier gar kein oder ein kaum

in Anschlag zu bringendes Aequivalent in der Beförderung der klassischen Studien, künstlerischen und literarischen Bestrebungen, mit welcher die freigebigen Herren von Mailand, von Ferrara, von Urbino die eigne Schuld oder die Schuld der Väter an der beleidigten Menschheit zu sühnen trachteten, — der Gonzagen, der Mediceer, der mediceisch gesinnten Päpste zu geschweigen, die nur zur Herrschaft berufen schienen, um mit wahrhaft königlicher Großherzigkeit den Boden für die Blüthe des italienischen Geisteslebens aufzulockern.

Lag es den Aragonesen fern, ihre Dynastie mit dem Lorbeer geistiger Großthaten zu schmücken, so konnte doch auch ihr trübseliges Ende keine Wandlung zum Bessern herbeiführen. Die spanischen Vicekönige standen dem Lande fremd gegenüber und wechselten in rascher Folge. An ein glänzendes, sich in ruhigem Behagen entwickelndes Hofleben, welches dem geistigen Fortschritt einen Halt geboten hätte, war daher nicht zu denken. Für edlere, zu friedlichen Beschäftigungen neigende Geister schien überhaupt das Amt eines spanischen Satrapen nicht geschaffen, der, stets die Hand am Schwert, bald einem Ueberfall verbündeter Barone, bald dem wilden Aufruhr des darbenden Volks zu begegnen, bald sich gegen französische Invasionen oder gegen die Angriffe französisch gesinnter Päpste zu rüsten hatte.

Wenn indeß die weltliche Macht den Künsten keine freundliche Stätte in Neapel bereitete, so konnte man ihrer doch nicht ganz entbehren, am wenigsten der Malerei; denn an reichen Kirchen und Klöstern, die in Bezug auf Glanz und Pracht nicht nachstehen wollten, war so wenig Mangel wie an Märtyrern und Heiligen, die der Verherrlichung durch die Kunst der Farben harrten. Was die spanischen Machthaber versäumten, wußte der Klerus einigermaßen nachzuholen. Wollte die Kirche ihre unbedingte Herrschaft über eine zu geistiger und physischer Trägheit erzogene Volksmasse behaupten, so war es nur ein Gebot der Klugheit, wenn sie vor Allem darauf Bedacht nahm, durch einen den äußeren Sinn reizenden Pomp die Schaulust zu befriedigen und mit gemalten Wundern die Wirkung des frommen Betrugs zu verstärken, mit welchem man der Wundersucht einer abergläubischen Menge entgegenkam und gewissermaßen entgegenkommen mußte.

Die ältere italienische Kunstweise, namentlich die des benachbarten Umbriens, welche zunächst und ziemlich gleichzeitig mit der flamändischen*)

*) Herzog René von Anjou, Titularkönig von Neapel, der selbst die Malerei mit glücklichem Erfolge ausübte und in der v. Eyck'schen Schule seine Ausbildung gefunden.

einwanderte, war mit ihrem idealen Grundzuge, ihrer Betonung des reinen Seelenlebens, ihrer Vorliebe für das Milde, Sanfte und Innige nicht wohl im Stande, eine tiefe Wirkung auf einen derbsinnlichen Menschenschlag auszuüben, dessen bigottes Wesen die Heiligkeit und Frömmigkeit gleichsam mit der Faust greifbar haben wollte. Zwar pflanzte sich diese, später noch durch venetianischen Einfluß zu größerer Lebenswärme durchdringende Kunstweise von Colantonio del Fiore bis auf Zingaro*) und Andrea da Salerno (Sabattini, 1480—1545) vermittelst einer Schultradition fort, entfaltete aber selbst in ihrer besten Zeit kein auch nur annähernd so reiches und vielseitiges Leben, wie die Schulen von Rom, Florenz, Mailand und Venedig.

Erst als diese ideale Richtung der älteren Schule Neapels mit Gianbernardo Lama, dem talentvollsten Schüler des Sabattini, gegen Mitte des 16. Jahrhunderts zu erlöschen begann, drang ein specifisch neapolitanischer Geist in die Malerei ein, von dem zunächst Polidoro Caldara da Caravaggio (starb 1543) bei seinem Uebergange zur naturalistischen Darstellungsweise berührt wurde. Den Hauptmeister und eigentlichen Gründer der naturalistischen Schule Neapels, die später mit Spagnoletto und Salvator Rosa eine für die italienische Kunst verhängnißvolle Bedeutung gewann, lernten wir bereits früher in Michelangelo Amerighi genannt Caravaggio kennen. (S. Band I. Seite 263.)

Bei jener Gelegenheit ist auch bereits auf die Wechselbeziehungen hingewiesen, welche zwischen dem wüsten Naturalismus, der die gemeine und häßliche Seite der Menschennatur mit dämonischer Freude zu Tage kehrte, und dem bigotten Wesen des orthodoxen Katholicismus stattfanden, der mit Feuer und Schwert gegen die Ketzer wüthete. Gewiß ist es keine zufällige Erscheinung, daß die Marter- und Henkerbilder mit der ausgesprochenen Absicht, Grausen und Entsetzen zu erregen, gerade auf neapolitanischem Boden in üppiger Fülle hervorgebracht wurden. Seit dem Re-

brachte während seines kurzen Aufenthalts in Neapel (1438) die flamändische Kunstweise in Aufnahme, und viele spätere Neapolitaner haben nach den Gemälden der Niederländer studirt, die während der Invasion der Franzosen, sowie auch noch unter Alonso I. in Neapel Eingang fanden.

*) Zingaro, eigentlich Antonio Solario, blühte, wenn ihm die 20 Fresken in dem Klosterhofe von S. Severino angehören, gegen Ende des 15. Jahrhunderts. Seine Wirksamkeit wird gewöhnlich in die erste Hälfte des 15. Jahrhunderts gesetzt, in welchem Falle aber jener berühmte Bildercyklus nicht von ihm herrühren kann. (Vgl. Burckhardt, Der Cicerone. S. 844.)

gierungsantritt Philipps II. herrschte mehr noch als früher Furcht und Schrecken. Ein spanisches Beamtenheer brandschatzte das Land mit den Räubern um die Wette, deren Banden sich wie das Unkraut mehrten. Die Inquisition war die dritte im Bunde, um Hab und Gut, Freiheit und Leben aus dem Hinterhalt zu bedrohen. Was Wunder, daß die Kunst das Gräßliche zu überbieten suchte, welchem Auge und Ohr tagtäglich auf Markt und Straßen begegnete! Gift und Dolch verbanden sich mit Pinsel und Palette, mit dem Verbrechen schloß die Kunst ein unnatürliches Bündniß, in welcher Absicht und mit welchem Erfolge haben wir zum Theil schon aus den Schicksalen erfahren, denen Annibale Caracci, Guido Reni und Dominichino während ihrer Thätigkeit in Neapel begegneten.

Der giftige Hauch, den die in mancher Beziehung glänzende Blüthe des neapolitanischen Naturalismus athmet, weht uns am vollsten aus den Werken des Ribera entgegen, der, obwohl Spanier von Geburt, doch seinem ganzen Wesen nach mehr dem Kreise der Künstler angehört, deren näherer Betrachtung wir uns jetzt zuwenden.



Giuseppe Ribera.

(1588—1656.)

Wie das Laster, wenn es von einer energischen Willenskraft getragen wird, die vor dem Aeußersten nicht zurückschreckt, eine zur Bewunderung zwingende Größe erreichen kann, so vermag auch eine an sich verwerfliche, allen Seelenadel abstreifende Kunstrichtung durch die Kühnheit und Rücksichtslosigkeit ihres Auftretens zu imponiren, wenn sie, fern von jedem Raffinement, als die unmittelbare Aeußerung der innersten Menschennatur auftritt, und die Kraft und der Umfang ihrer Mittel hinter ihren Ansprüchen auf Geltung nicht zurücksteht.

Diese Bemerkung drängt sich uns unwillkürlich auf, wenn wir den Charakter und die Werke des Joseph Ribera ins Auge fassen, eines Künstlers,

dessen sittliche Grundsätze mit der Lebensanschauung der Straßenräuber so ziemlich auf eins hinausliefen, dem Gift und Dolch kaum weniger fremd waren, als Pinsel und Palette. Es ist bezeichnend für den sittlichen und religiösen Verfall der Zeit, daß ein Mensch, der unter normalen Verhältnissen mehr als einmal dem Galgen verfallen wäre, in seinen glänzenden Salons die Notabilitäten Neapels zu empfangen pflegte, und Kirchen und Kapellen mit vielbewunderten Heiligenbildern schmückte. Wie der italienische Bandit trotz seines sündigen Handwerks ruhig die Messe zu hören und zu seinem Schutzheiligen zu beten pflegt, so wußte auch Ribera das Gebiet der Moral von dem des Glaubens zu trennen und malte seine Heiligen und Märtyrer mit kaum geringerer Gläubigkeit als ein Dominichino oder Carlo Dolci. Unter der Hand freilich übte die Verworfenheit seines Innern oft einen ihm selbst unmerklichen Einfluß auf die Gestaltung seiner Gebilde aus, und in dem behaglichen Grinsen der Henker, die einen Heiligen zu schinden oder zu braten im Begriff stehen, erkennt man nur zu deutlich, daß ihm die Darstellung der personificirten Rohheit unendlich mehr am Herzen lag als die Verherrlichung ihres Opfers, dessen klägliche Erscheinung in Folge des vorwiegend widrigen Eindrucks kaum unser Mitleid zu erregen im Stande ist. Dahingegen wird der denkende Kunstfreund beim Anblick dieser gemalten Scheußlichkeiten unwillkürlich zu dem Bedauern geführt, daß so treffliche Darstellungsmittel in so unwürdiger Weise verschwendet wurden. Die Färbung ist bei Ribera fast durchweg schön und klar und zeugt von einem gründlichen Studium Coreggio's und der Venetianer. Mit Hülfe derselben gelingt es ihm mitunter, da Treffliches zu schaffen, wo der Gegenstand seiner barbarischen Neigung zum Grauenhaften keinen Angelpunkt bietet. In solchen Fällen geht oft ein Ton tiefer Andacht, feierlichen Ernstes durch seine Bilder, der Krater der Leidenschaften scheint geschlossen und die Fieberhitze seiner wüsten Phantasie zu einem milden Feuer herabgedämpft zu sein. Ein Gemälde dieser Art ist z. B. die Beweinung Christi in der Sakristei von S. Martino, ein anderes, schon sehr spätes Werk, die große Anbetung der Hirten im Louvre. Das Gebiet der kirchlichen Malerei überschritt Ribera nur selten. Doch sieht man von ihm auch wohl mythologische Stoffe behandelt, so in der Galerie Corsini in Rom eine Klage der Venus um Adonis, in den Studj zu Neapel einen Silen. Der innere Widerspruch seines Kunstnaturells mit dem edlen schönheitsvollen Geiste, der die Gebilde der griechischen Göttersage erstehen ließ, tritt hier auf das Grellste hervor. Der

grimassenhafte Ausdruck, den man bei seinen mit der Abtödtung des Fleisches beschäftigten Anachoreten allenfalls hinnehmen kann, ist in diesem Falle völlig unerträglich. Bezeichnend für den Charakter des Meisters ist es übrigens, daß er auch aus der Mythologie gern solche Stoffe auswählte, die, wie das Schicksal des Ixion, des Tantalos, des gefesselten Prometheus seiner Vorliebe für das Grausige und Qualvolle sich am meisten anbequemten.

Dasselbe unheimliche Wesen, dem wir bei den Werken des Caravaggio, seines Lehrers, begegneten, athmen in mitunter noch höherm Grade die Gemälde Ribera's. Der blasse Fleischton, der den Spaniern im Allgemeinen eigen ist, erhöht die grelle Wirkung des Lichtes, welches die halbnackten Gestalten fast gewaltsam aus den nächtlichen Dunkel herausreißt. So frostig, das warme Gefühl abstoßend, konnte nur ein Künstler malen, der herzlos und selbstsüchtig der Welt gegenüberstand, der keiner edlen Empfindung, keiner wahren Freude fähig war. Rücksichtslose Selbstsucht war denn auch der Grundzug in dem persönlichen Charakter Ribera's. Dennoch erscheint er nicht ganz gemein. Was ihn bis zu einem gewissen Grade adelt, ist der gewaltige Trotz, mit dem er sich und sein Talent aus dem Dunkel und der Niedrigkeit hervorarbeitete; was ihn zum Theil entschuldigt, ist die Ungunst des Schicksals, die seinen Willen panzerte, seine Thatkraft spannte, aber auch sein Herz verhärtete und zur Bosheit führte.

Giuseppe Ribera, wegen seiner Herkunft und seiner unansehnlichen Figur von den Italienern Lo Spagnoletto (der kleine Spanier) benannt, stammte aus einem kleinen Orte, Xativa, im Königreich Valencia, wo er im Jahre 1588 zur Welt kam. Von Hause unbemittelt, aber mit einem starken Erwerbssinn ausgestattet, ging er von Valencia, wo er in der Schule des Francisco Ribalta den ersten Unterricht in der Malerei erhalten, noch im Knabenalter stehend, fort, um in Neapel sein Glück zu versuchen. Die nächste Veranlassung zu diesem Schritte war die Uebersiedelung seines Vaters, der ihn, nach den Berichten seiner Biographen, Bermudez und Dominici, zu Michelangelo da Caravaggio brachte. Dies wird um das Jahr 1605 oder 1606 gewesen sein, wo Caravaggio sich in Neapel aufhielt. Ribera stand damals in seinem siebenzehnten oder achtzehnten Jahre, einem Alter, wo die Seele gemeiniglich die für das ganze Leben entscheidende Richtung erhält. Lag nun schon in dem Innern des jungen Künstlers der Zug zum Furchtbaren und Grausigen, war von Natur sein Sinn auf das Abenteuerliche und Unheimliche gerichtet, so konnte dieser keine passendere

Nahrung erhalten als durch den Umgang mit dem geistesverwandten Meister, dessen Thun und Treiben als Künstler wie als Mensch einer Kriegserklärung gegen Gesetz und Sitte, Regel und Ordnung gleichkam.

Von Neapel führte den jungen Ribera der Weg nach Rom, wahrscheinlich in Folge der Flucht seines Lehrers nach Malta. Wie dieser vor einem längeren Zeitraum, so zog auch er völlig mittellos und in mißlicher Lage in die Thore der ewigen Stadt ein. Aber mit der Energie der Verzweiflung, mit dem unerschütterlichen Vorsatze, Ruhm und Ansehen zu gewinnen, ertrug er den äußersten Mangel, um seine Studien zu vollenden, stets auf die Gunst eines Zufalls wartend, der ja immer der Freund der Abenteurer ist. Dieser Zufall blieb denn auch nicht aus. Eines Tages bemerkte ein angesehener Prälat den jungen Mann, der obdachlos wie gewöhnlich auf der Straße sein Atelier aufgeschlagen hatte. Das ärmliche Aussehen des Künstlers, welches mit dem chevaleresken Gebahren desselben seltsam contrastirte, veranlaßte den Kunstfreund, ihm eine Wohnung in seinem Palaste anzubieten. Spagnoletto nahm das Anerbieten freudig an, bereute aber diesen Schritt sogleich, als er den glatten Boden der Vorzimmer des Palastes unter seinen Füßen hatte. Es überkam ihn das Gefühl eines Gefangengenommenen, und mit spanischem Trotz und Selbstgefühl warf er die Gunst des reichen Mannes von sich, um zu Mangel und Armuth, zugleich aber zur Freiheit zurückzukehren.

Inzwischen fand er Mittel und Wege, um seinen langgehegten Wunsch, die Hauptwerke Coreggio's kennen zu lernen, zur Ausführung zu bringen. Er ging nach Parma. Immerfort mit äußerer Noth kämpfend, studirte er dort mit dem größten Eifer das Colorit und das Helldunkel des ewig heiteren Allegri. Diese Studien waren für seine Technik ein großer Gewinn. So wenig sein finsterer Geist mit dem jubelnden Frohsinn und der schwelgenden Lebenslust des großen Parmesaners gemein hatte, so gering war auch die geistige Einwirkung Coreggio's auf die mit Bildern des Schreckens erfüllte Phantasie Ribera's. Indeß mag der mildere Grundzug der Empfindung, der sich in seinen vorzüglichsten, schon Eingangs erwähnten Gemälden findet, sich aus den Eindrücken herschreiben, die er in Parma und vielleicht auch in Venedig aufnahm, wohin ihn, wie es scheint, die glänzenden Farbensymphonien des Paolo Veronese lockten.

Am Ende seiner Wanderungen und nun im Besitz ausgezeichneter Darstellungsmittel, treffen wir Ribera wieder in Neapel, wo der Tod seines Vaters, der als Offizier bei der spanischen Besatzung diente, seine

Angehörigen in eine traurige Lage gebracht hatte, sodaß auch diese auf die Erwerbsfähigkeit des jungen Künstlers angewiesen waren. Das seinem Glücksstern langbewahrte Vertrauen sollte nicht zu Schanden werden. Die ersten Früchte seiner ausdauernden Studien verschafften ihm bald allgemeine Anerkennung. Fast plötzlich sehen wir Ribera aus seinem bisherigen Dunkel auftauchen und alle seine Kunstgenossen in Neapel in Schatten stellen. Dazu gelang es ihm, das Herz eines reichen Mädchens zu gewinnen, Leonora Cortese mit Namen, deren Vater, ein begüterter Gemäldehändler, in Geschäftsbeziehungen zu ihm getreten war.

Von nun an spielte Ribera den Grand Seigneur. Das Glück, welches ihn so lange gemieden, kam ihm über Nacht und schien durch maßlose Gunst die lange Versäumniß wieder gut machen zu wollen. Eines Tages hatte er ein eben vollendetes Gemälde, das Martyrium des h. Bartholomäus darstellend, — einen Gegenstand, den er sehr oft und mit verschiedenen Variationen behandelt hat*) — vor seiner Wohnung, die in der Nähe des vicekoniglichen Palastes lag, aufgestellt, um es in der Sonne trocknen zu lassen. Alsbald sammelten sich die Vorübergehenden vor dem Bilde und die Menge der Bewunderer wuchs mit jedem Augenblicke. Der Lärm, welcher durch laute Beifallsrufe noch vermehrt wurde, veranlaßte endlich den Vicekönig, Herzog von Ossuna, sich nach der Ursache desselben zu erkundigen. Als er erfahren, um was es sich handelte, ließ er Ribera zu sich kommen, der denn auch nicht ermangelte, die gute Gelegenheit zu ergreifen, um sich in des Herzogs Gunst zu setzen. Dieser, erfreut, einen so talentvollen Landsmann zu finden, kaufte ihm das Bild ab und ernannte ihn zum Hofmaler mit einem monatlichen Gehalt von sechszig Dublonen.

Mit diesem Erfolge stand der Ruhm Spagnoletto's unerschütterlich fest. Die augenblickliche politische Constellation war überdies besonders dazu angethan, denselben zu fördern. Der spanische Einfluß prävalirte damals in Rom. Dies Verhältniß wirkte auch auf die kirchliche Kunst ein und leistete, wie schon früher entwickelt, den Naturalisten großen Vorschub. Paul V. ernannte Ribera zum Ritter des Christusordens, eine Ehren-

*) Es ist dies wahrscheinlich das in der Galerie zu Madrid befindliche Gemälde. Die in der Dresdener Galerie vorhandene Darstellung wurde von dem Meister selbst in Kupfer geätzt. Eine Nachbildung davon ist unserm Text beigegeben. Eine minder grausige, vorzüglich schön gemalte Vorbereitung zu der Marter des h. Bartholomäus sieht man in der Berliner Galerie.

bezeugung, die den Hochmuth des von aller Welt bewunderten Künstlers auf den Gipfel trieb.

Fortan genoß Ribera in Neapel ein fast fürstliches Ansehen. Seine Salons und seine Arbeitszimmer waren der Sammelplatz des reichen castilianischen Adels. Sein häusliches Leben bewegte sich in den Formen eines höfischen Ceremoniells. Morgens pflegte er drei Stunden, Nachmittags zwei zu arbeiten. Zur bestimmten Stunde erschien alsdann einer seiner Lakaien mit der stereotypen Redensart: „Signor Cavaliere Ribera hat genug gearbeitet; die Equipage steht bereit!“ Abends theilte er die Vergnügungen seiner, wegen ihrer Schönheit und Liebenswürdigkeit bewunderten Frau in der vornehmen Gesellschaft, die er bei sich sah oder zu der er eingeladen war. Doch zog er es häufig vor, sein Tagewerk mit Zeichnen von Entwürfen zu beenden, nach denen seine sich immerfort mehrenden Schüler tagsüber Gemälde auszuführen hatten.

Einmal im Besitze des höchsten Ansehens unter den Künstlern Neapels, nahm Ribera darauf Bedacht, sich seine dominirende Stellung für immer zu sichern. Die äußeren Verhältnisse kamen ihm dabei zu Statten, da schon seit Jahren die neapolitanischen Maler eine geschlossene Phalanx bildeten, um jede Concurrenz fremder Kunstgenossen mit List oder Gewalt abzuwehren. Ribera trat an die Spitze dieser schamlosen Coterie, und willig fügten sich die meisten der ziemlich untergeordneten Maler, welche selbständig neben ihm arbeiteten, dem Oberbefehl des einflußreichen und jedem Gegner gefährlichen Spaniers. Das System der Absperrung wurde womöglich noch strenger gehandhabt und bewährte sich auch, wie wir gesehen haben, dem Guido Reni und dem Dominichino gegenüber, die man mit ruchloser Böswilligkeit, mit Gewaltthätigkeit und geheimen Schlichen von den Arbeiten in der Kapelle des h. Januarius zu verdrängen suchte (s. S. 39 ff.).

Neben der Furcht, durch die Erfolge der Caraccisten etwas von seinem Ansehen einbüßen zu können, quälte Ribera in dem Uebermaße seines Glückes noch die Eifersucht, mit welcher er seine schöne Frau behütete. Indeß blieb sein eheliches Leben von Stürmen ungetrübt. Seine Frau gab ihm mehrere Kinder, unter denen zwei Töchter sich durch besondere Schönheit auszeichneten. Aber weder Reichthum noch Familienglück vermochten den finstern Geist zu bannen, der sein Inneres beherrschte. Eine dunkle Ahnung von der Unbeständigkeit seines glänzenden Looses und von kommendem Mißgeschick scheint ihn nicht verlassen zu haben. Diese sollte sich denn auch endlich erfüllen, als Ribera schon dem Greisenalter nahe



Die Marter des h. Bartholomäus, nach Ribera.

stand. Im Jahre 1647 war Neapel der Schauplatz jenes schreckenverbreitenden Aufruhrs unter dem hungernden Volke, welcher unter der Führung des verwegenen Masaniello eine Zeit lang den Bestand der spanischen Herrschaft in Frage stellte. Zur Wiederherstellung seiner Macht sandte Philipp IV. seinen natürlichen Sohn Don Juan d'Austria nach Neapel, dem es denn auch durch scheinbare Nachgiebigkeit, durch Versprechungen und durch den verrätherischen Glanz des Goldes gelang, die Wogen der Empörung niederzuschlagen. Das Erscheinen dieses Mannes sollte für Ribera's ferneres Geschick verhängnißvoll werden*). Unter dem Scheine der Herablassung und Freundschaft führte sich der gewandte Cavalier in die Familie des Künstlers ein, der nichts Arges ahnte, umstrickte das Herz seiner Lieblingstochter Maria Rosa und entführte die Verblendete heimlich aus dem Hause der Eltern.

Die Parallele zwischen Ribera's Geschick und dem seines gleichgesinnten Lehrers Caravaggio sollte sich auch in dem tragischen Ausgang seines Lebens erfüllen. Ueber den Verlust seiner Tochter, die Don Juan später in ein Kloster nach Palermo brachte, und über die seiner Familie widerfahrene Schmach von düsterer Schwermuth befallen, verließ Ribera Neapel und die Kunst und zog sich in die Einsamkeit eines Landsitzes unweit des Meeres zurück. Hier verbrachte er noch einige Jahre in menschenfeindlicher und lebensüberdrüßiger Stimmung. Eines Abends aber im Jahre 1656 verschwand er plötzlich, um nicht wiederzukehren. Man vermuthet, daß er in den Wellen des Meeres seinen Tod suchte und fand. So endete einer der populärsten und am meisten gefeierten Meister seiner Zeit. Die Richtung dieses Marat der Kunst blieb aber noch für lange Zeit in Italien die herrschende, wenn sie auch ein milderes Gepräge annahm, und überdauerte selbst den Eklekticismus, mit welchem sie schließlich dasselbe Schicksal der manieristischen Verflachung theilte.

Von den zahlreichen Malern, die aus der Schule des Spagnoletto hervorgingen, merken wir zunächst Massimo Stanzioni (1585—1656) an, dessen Werke von einer ungleich edleren Geistesart zeugen, und der

*) Wir folgen hier der gangbarsten Version über die letzten Lebensschicksale des Meisters, deren Wahrheit jedoch nicht ganz verbürgt ist. Ebenso herrscht auch über seine Jugendgeschichte einiger Zweifel, da die Nachrichten seiner Biographen Dominici, Palomino und Bermudez sich häufig widersprechen.

vielleicht gerade aus diesem Grunde von dem Meister mit nicht geringerer Erbitterung verfolgt wurde, als die Caraccisten, die sich in Neapel blicken ließen. Sein Hauptwerk sind die Malereien in der Kapelle des h. Bruno in S. Martino zu Neapel.

Den Zug zum Schrecklichen und Grauenerregenden von dem kirchlichen auf das profane Gebiet zu übertragen, war dem Aniello Falcone (1600 bis 1665) vorbehalten, dem ersten bedeutenden Schlachtenmaler, welchen die neuere Kunstgeschichte kennt. Der Volksmund nannte ihn das Orakel der Schlachten (Oracolo delle bataglie). Er gewann eine große Popularität nicht blos durch seine Werke, sondern auch durch seine feurige Theilnahme an dem Aufstande des Masaniello. Gründer und Mitglied des Todtenbundes, floh er bei dem Einzuge Don Juan's in Neapel nach Frankreich. Aus gleichen Gründen verließen auch die meisten seiner zahlreichen Schüler die Stadt. Gemälde von Falcone sind ebenso geschätzt wie selten. Im Louvre sieht man von ihm einen Kampf zwischen Türken und Kreuzrittern.

Die glücklichste Wandlung, welche sich in Bezug auf die Wahl seiner Gegenstände an dem neapolitanischen Naturalismus vollzog, brachte Michelangelo Cerquozzi (1602—1660) zu Wege, der von der Schlachtenmalerei (daher Michelangelo delle bataglie genannt) zur Darstellung von Volksscenen, meist mit Hervorhebung der humoristischen Seite, überging. Er wurde durch das Beispiel der Niederländer, namentlich des Pieter van Laar, auf dieses Gebiet geführt, deren Genrebilder um diese Zeit sich in Rom und an andern Orten Italiens immer mehr Eingang verschafften. Die Frische und Lebendigkeit der Darstellung contrastirt in diesen bald heiteren bald rührenden Scenen auffallend mit den abgestandenen und faden Erzeugnissen der alterschwachen kirchlichen Kunst, so pretentiös sich diese auch über weite Gewölbedecken und Wandflächen ausbreitet. Ein treffliches Bild von Cerquozzi, den Einzug des Papstes in Rom darstellend, bewahrt das Berliner Museum. In der Pinakothek zu München ist er durch einen Schuhflicker und eine Jagdscene vertreten. Der gute Klang seines Namens gab später zu vielen Fälschungen Anlaß.



Salvator Rosa.

(1615 – 1673.)

Der originellste Kopf und das vielseitigste und beweglichste Talent der naturalistischen Richtung war Salvator Rosa, und bei keinem Zögling der neapolitanischen Schule ist es vielleicht mehr zu beklagen, daß seine Erziehung und Bildung dem eignen Antrieb und der rauhen Hand des Schicksals überlassen blieb, als grade bei ihm. Denn seine Naturanlage war eine durchaus poetische, seine Phantasie war des begeisterten Schwunges ebenso fähig wie des neckischen Spiels mit launigen Einfällen. Die Ungunst äußerer Verhältnisse, der Mangel eines bildenden und erziehenden Familienlebens, die geringe Befähigung seiner ersten Lehrmeister, sein Umgang mit gesinnungslosen Abenteurern, seine mittellose Lage, Alles dies trug dazu bei, daß sein Talent in wilder Ungebundenheit, in trotziger Fülle, mehr wuchernd

als früchtetreibend emporwuchs. Seinem Triebe zu künstlerischer Gestaltung dessen, was seine Seele in Schwingung setzte, genügte die Kunst der Malerei nicht. Er war Musiker und Dichter, nach Art der Rhapsoden oder Troubadours die eigenen Verse singend und mit der Laute begleitend. Er war aber auch Dramatiker und Schauspieler, und hat auf der Bühne, wenn nicht größeren doch rauschenderen Beifall geerntet als mit den Erzeugnissen seiner Palette.

Als Maler zeigt er eine kaum geringere Vielseitigkeit. Seine ersten Versuche gehören dem Genre an, sein Bestes leistete er als Landschaftsmaler. Unter seinen Schlachtenbildern findet sich manches Vorzügliche und die große Schlacht im Louvre ist dem Trefflichsten beizuzählen, was die Malerei in der Darstellung wildbewegten Schlachtgetümmels hervorgebracht hat. Der Meister selbst glaubte aber in seltsamer Verkennung seines Talents seine Hauptstärke in der großen historischen Composition und in der Figurenzeichnung zu finden. Auch solche Dinge hat er viel gemalt, aber mit wenig Glück — wenn man die Verschwörung des Catilina ausnimmt — und man erzählt sich, daß mancher Kunstfreund bei Salvator nur deshalb ein großes Figurenbild bestellte, weil der Künstler einige kleine Landschaften in den Kauf zu geben pflegte. Aufträge auf Landschaften und Schlachten standen ihm in Hülle und Fülle zu Gebot, sodaß er sich nicht selten darüber ärgerte, wenn man Bilder dieser Art von ihm verlangte, aber seine historischen Gemälde verschmähte.

Der Grundzug in der Kunstweise Salvators ist das Streben nach dem Eindruck des Schauerlichen, Unheimlichen, Melancholischen und Furchtbaren. Die meisten seiner Landschaften haben eine schwermüthig düstere Stimmung, und die kleinen Vorgänge, welche er in seine felsigen Einöden, in sein nächtiges Waldesdunkel verlegt, sind dieser Stimmung vortrefflich angepaßt. Aehnlich verhält es sich mit den Seestücken, die er malte, oft eine felsige Küste darstellend, gegen welche die wildbewegte Wasserfluth ein mast- und steuerloses Fahrzeug zu zerschellen im Begriff steht. Ein treffliches Bild dieser Art sieht man im Museum zu Berlin. Das Gefühl, von aller menschlichen Hülfe verlassen, den Launen des Geschicks preisgegeben zu sein, welches unsern Meister in seinen jungen Jahren nur zu oft überkommen sein mag, trug er bis in sein spätes Alter in seine Landschaften hinein, und in dieser Vergeistigung der allgemeinen Erscheinung der Natur liegt offenbar ein vom strengen Naturalismus abweichendes Streben. Das Gewicht, welches Salvator bei der Schilderung der Natur der menschlichen Empfindung ein-

räumte, hinderte ihn auch, an eine genaue Detailausführung zu denken. Ihm war der Eindruck die Hauptsache, und in dieser Beziehung nähert er sich seinem großen Zeitgenossen Poussin, der freilich in ganz anderer Art die Natur idealisirte. In seinen Schlachtenbildern trägt ebenfalls die Stimmung der Landschaft wesentlich zur Verschärfung des Eindrucks bei, den das Schauspiel eines leidenschaftlichen Kampfes, einer von wilder Streitlust, blinder Wuth und Verzweiflung durchtobten Schlachtscene hervorbringt. Von gewaltiger Wirkung ist in dieser Beziehung die schon erwähnte große Schlacht im Louvre. Ein zornig gelbes Licht beleuchtet die Scene, welche, im Hintergrunde von kahlen Gebirgsmassen abgeschlossen, im Vordergrunde, da wo das heißeste Kampfgewühl entbrannt ist, die zerfallene Pracht eines antiken Tempels zeigt. Das leidenschaftliche Temperament Salvators, der in gleicher Weise zu fieberhafter Erregung neigte wie zu muthloser Erschlaffung, leitete auch seine Wahl bei den Gegenständen seiner historischen Bilder. Ungern ging er an Stoffe, die schon von andern Malern verbraucht waren. Stets begierig etwas Neues, noch nicht Dagewesenes zu malen, wandte er sich lieber der Profangeschichte zu als der Bibel und der Legende. Doch gab ihm auch das alte Testament noch manchen erwünschten Stoff, wie die Hexe von Endor u. dergl. Auch bei Darstellungen dieser Art erscheint der Naturalismus Salvators von milder Art, jedenfalls ungleich milder als der des Spagnoletto. Die Zügel, welche feinere Geistesbildung und Gesittung seiner naturalistischen Richtung angelegt, bringen ihn auf bessere Wege. Die nackte Rohheit, die kalte Grausamkeit und Mordlust eines Ribera kommt bei ihm nicht zu Tage; dagegen fehlt ihm aber auch, was jenen auszeichnet, die Energie der Darstellung und die meisterhafte Technik. Zu anhaltenden Studien, zu ausdauerndem Fleiße, zu regelmäßiger Arbeit konnte sich Salvator nicht gewöhnen. Sein unruhiges Blut trieb ihn von Einem zum Andern, sein aufgeregtes Wesen vertrug sich nicht mit festen Vorsätzen und Lebensnormen. Er nahm es kaum ernster mit der Kunst als die meisten italienischen Künstler seiner Zeit. Ihm lag Alles am Erfolg. Eitel und eifersüchtig auf seinen Ruhm wählte er nicht immer die feinsten Mittel, um seine Gegner und Tadler aus dem Felde zu schlagen. Aber er spritzte seinen Grimm doch nur in bissigen Pasquills aus und war kein Freund heimtückischer List oder gar offener Gewaltthat. Alles, was er that, schien bei ihm mehr das Ergebniß der zufälligen Laune als das Resultat eines durch Ueberlegung gereiften Entschlusses zu sein. Ja, sein Biograph Passeri läßt ihn sogar Maler werden, nicht aus Ueberzeugung, sondern

weil er zufällig auf die Idee verfallen sei. Diese Angabe hat auch einen Schein von Wahrheit für sich, denn als Salvator sich durch die kühle Aufnahme der Erstlinge seines Pinsels in seinen Erwartungen getäuscht sah, suchte er als Komödiant sein Glück zu machen und machte es auch in dem Grade, daß der Maler dabei ebenfalls seine Rechnung und sein Fortkommen fand. Ein liebenswürdiger Zug seines persönlichen Charakters ist seine unbegrenzte Freigebigkeit und die treue Anhänglichkeit, welche er seinen Freunden bewahrte*). Im Umgange war er gewandt und gesprächig, und wo man seinen scharfen Witz ertragen konnte und sich's gefallen ließ, wenn er den Ton angab und sich zum Mittelpunkte der Unterhaltung machte, da gab es keinen angenehmeren und heiterern Gesellschafter wie ihn. Als er ein reicher Mann geworden war, wurde sein Landhaus bei Rom nicht leer von lustiger Gesellschaft. Die Neigung, sich auch als Dichter und satyrischen Schriftsteller bewundern zu lassen, verleitete ihn, seinen Anhang durch freigebige Bewirthung der Besucher zu vermehren. Dies lebendige und wechselnde Treiben in seiner täglichen Umgebung steht in einem merkwürdigen Gegensatze zu seiner Vorliebe für einsame, unwirthbare Gegenden, für wildromantische Thäler und Gebirgsschluchten. Ueberhaupt pflegte Salvator im gewöhnlichen Leben mehr mit den Geistern der Freude und des Genusses zu verkehren, als man nach dem Charakter seiner Werke schließen möchte. Freilich konnte seine Neigung auch in dieser Beziehung plötzlich ins Gegentheil umschlagen. Reizbar und leicht verletzt von dem geringsten Widerspruch, verwandelte sich der heitere, gesellige Mann in einen mißgelaunten, bitterbösen Hypochonder. Am tiefsten kränkte ihn persönliche Zurücksetzung, wo er Anspruch auf Freundschaft und Dankbarkeit zu haben glaubte. So verbitterte sein Gemüth für lange Zeit die Erfahrung, die er in Florenz machte, daß die vornehmen Herren, die er Abends vorher glänzend bewirthet hatte, ihn andern Tags auf der Straße keines Grußes würdigten. Zu den ausgelassensten Streichen und den lustigsten Späßen geneigt, namentlich wenn es galt, die Herren Maler, die zu Ehren und Würden gelangt

---

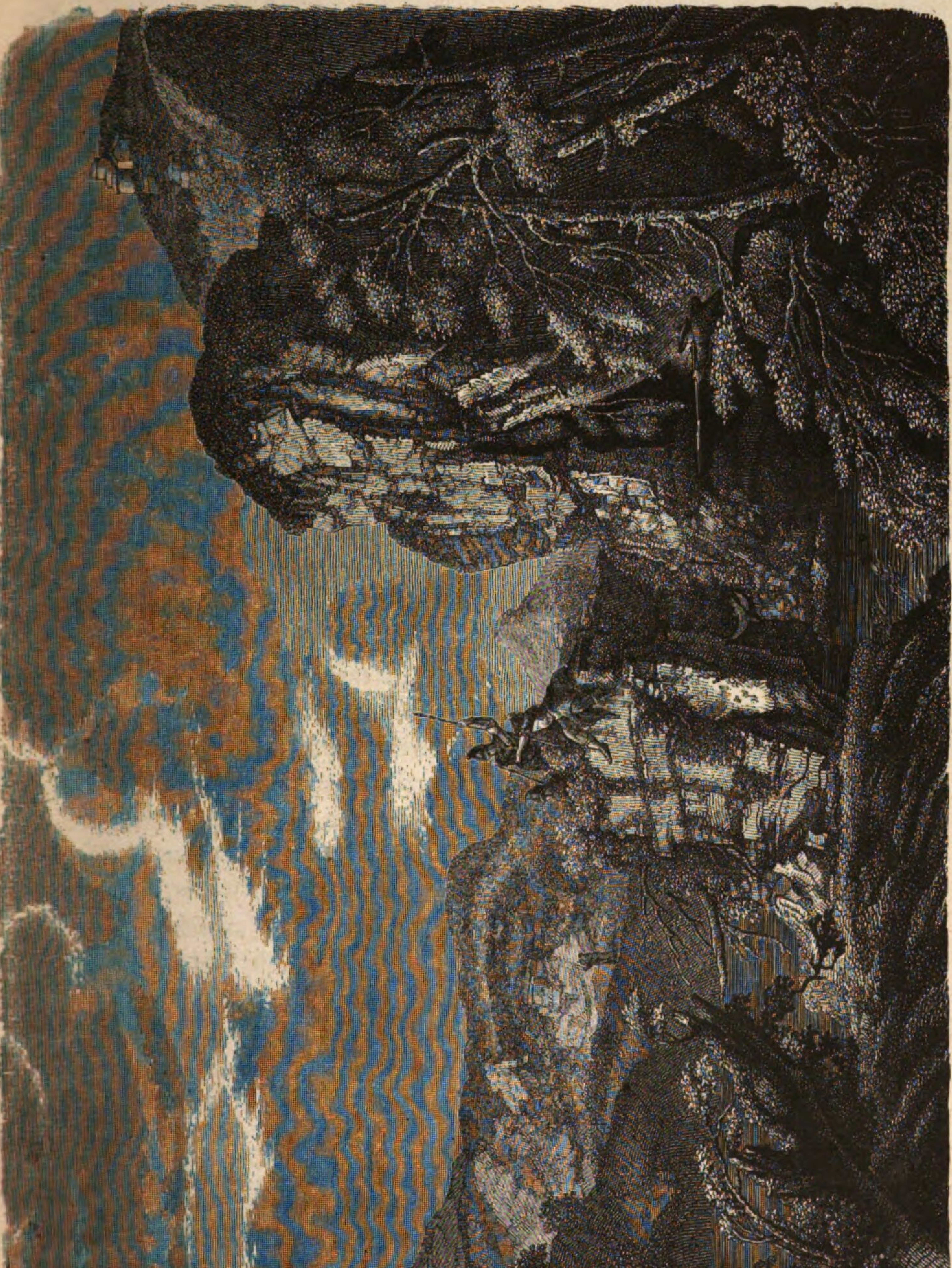
*) Dies zeigt sich namentlich in seinem Verhältniß zu seinem gelehrten Freunde Ricciardi in Florenz, mit welchem er seit ihrer ersten Bekanntschaft bis zu seinem Tode in unausgesetztem Briefwechsel blieb. „So lange ich einen Giulio habe", schreibt er ihm einmal, „ist er zur Hälfte Euer" — und ein ander Mal: „Wenn je etwa Geldmangel daran (an den literarischen Arbeiten Ricciardi's) Antheil haben sollte, so wißt Ihr ja, daß meine Börse immer voll für Euch ist, ohne daß Ihr Euch einmal dafür zu bedanken braucht".

waren, zu verspotten, ließ er sich die Folgen nicht kümmern. Wenn er aber durch seine kecken Angriffe Unheil angerichtet hatte und sich selbst bedroht sah, so verfiel er in die trübsinnigste Laune und geberdete sich wie ein Hoffnungsloser*). Zwischen Extremen schwankend, konnte er heute tadeln, was er gestern über die Maßen gelobt hatte. Ergötzlich ist es, mit welcher Unbefangenheit er in seiner Satyre über die Malerei sich selbst dem eignen Spott aussetzt, wenn er seine Kunstgenossen prahlerischer Eitelkeit, wucherischer Schnellmalerei und anderer Dinge bezüchtigt, die auf ihn selbst treffende Anwendung leiden. Wie über den Umfang und die Grenzen seines Talents, so war Salvator auch über sich selbst unklar. Gegen die eignen Schwächen war er blind, für die Mängel Anderer in hohem Grade scharfsichtig. Zu Ruhm und Ansehen gelangt, spielte er gern den großen Herrn und vornehmen Mann, den er ehedem an einem Bernini und anderen zu Rittern ernannten Künstlern zu verspotten liebte. Hatte er in seiner Jugend Noth gehabt, für seine Malereien Käufer zu finden, so rächte er sich in seinem Alter an der bösen Welt, indem er denjenigen Noth machte, die sein Arbeitszimmer belagerten, um gegen hohe Bezahlung ein Werk seiner Hand zu erhalten. Wenn es ihm beliebte, Nichts zu thun, sich dem Dolce far niente zu ergeben, so halfen Bitten und Versprechungen nichts, um ihn zur Arbeit zu bewegen. Wenn er aber einmal seinen Kopf aufgesetzt hatte, ein Bild in einer auch noch so kurz gemessenen Zeit zu vollenden, so konnte er wie ein Rasender arbeiten und suchte einen Ruhm darin, in der Schnelligkeit des Machens alles bisher Dagewesene zu überbieten**).

---

*) „Ueber meine Angelegenheiten", schreibt er einmal an seinen Freund Ricciardi bei Gelegenheit der Unannehmlichkeiten, die ihm seine Satyren verursacht, „werde ich Euch blos das Eine sagen, daß die Ruhe völlig aus meiner Seele verschwunden ist, in Folge jener gesegneten Satyren; ich wollte ich hätte lieber den Hals gebrochen, als sie anzufangen — — — — in Summa, wenn ich nicht aus Verzweiflung sterbe, dann stirbt wahrlich niemals ein Mensch daran!"

**) Das Unglaubliche leistete Salvator in dieser Beziehung mit der schon mehr erwähnten großen Schlacht im Louvre, die der päpstliche Nuntius Corsini als Geschenk für Ludwig XIV. mit nach Frankreich nehmen wollte. Das Bild, über zehn Fuß lang und sieben Fuß hoch, mußte in vierzig Tagen vollendet sein. Salvator nahm den Auftrag an und führte ihn in der festgesetzten Zeit aus, „weil, wie er an Ricciardi schreibt, man trotz der Augusthitze bei einem Preise von 200 Dublonen mindestens ein Auge zudrückt, und auch wegen der Ehre, die darin liegt, daß ein Bild von mir aus einer Stadt wie Rom als Geschenk an einen König von Frankreich geschickt wird. — Des-



Landschaft nach Salvator Rosa.

Das Leben Salvator Rosa's war ein vielbewegtes und wechselvolles. In einem Dorfe, Renella, unweit Neapel im Jahre 1615 geboren, wo sein Vater das Amt eines Feldmessers bekleidete, war er von den unbemittelten Eltern für den geistlichen Stand bestimmt. Noch ein Knabe verließ er das elterliche Haus, um im Collegium der Padri Somaschi für seinen künftigen Beruf ausgebildet zu werden. Aber er fand wenig Geschmack an der klösterlichen Zucht und da er in Neapel einen Onkel und einen Schwager hatte, die sich beide von der Malerei nährten, so überkam ihn die Lust, die geistlichen Studien mit der Kunst der Farben zu vertauschen. Sein Schwager Fracanzoni nahm ihn denn auch zu sich und gab ihm ohne Weiteres die Palette in die Hand. Nachdem er sich einige Geschicklichkeit erworben, verwandte er diese, um die ihm zunächst liegenden Erscheinungen des Lebens und der Natur abzuschildern. Charakteristische Figuren des Neapolitanischen Straßenlebens reizten besonders seinen künstlerischen Sinn, nicht minder die malerischen Parthien der landschaftlichen Umgebung Neapels, welche er zu durchstreifen liebte. Abends brachte er seine gezeichneten Schätze zu Fracanzoni, der, entzückt über die Lebendigkeit und Wahrheit der Zeichnung, seinen Eifer anfeuerte. Immer weiter dehnte inzwischen Salvator seine Streifzüge in das Gebirge aus, bis ihn endlich ein unwiderstehliches Verlangen ergriff, die wilde Gebirgsnatur der Abbruzzen kennen zu lernen. Rasch entschlossen führte er seinen abenteuerlichen Plan aus auf die Gefahr hin, sein Brod an einsamer Klosterpforte erbitten oder gar mit den Räubern theilen zu müssen, die in den Thalschluchten ihr gefährliches Handwerk trieben. Es ist wahrscheinlich, daß sich Salvator mit Leuten dieses Schlags auf guten Fuß zu stellen wußte. Seine geringe Habe konnte sie nicht reizen, während sein Gesang und sein Lautenspiel, auf welches er sich trefflich verstand, vielleicht der Preis war, um welchen sie sich als Modell hergaben. In ähnlicher Weise wird er sich den spanischen Soldaten befreundet haben, deren vorgeschobene Posten nicht weniger selten zur Staffage seiner Landschaften dienen als eine Gruppe lagernder, auf Raub ausgehender oder vom Raube heimkehrender Banditen.*)

---

halb — heißt es weiter unten — bitte ich auch zu entschuldigen, wenn ich in diesem Briefe kurz sein werde, denn ich habe den Kopf so voll Mord und Schlachtgetümmel, daß ich mir wie eine Alekto vorkomme." (Bottari, Raccolta I. 434.)

*) Skizzen dieser Art finden sich mehrere in einem Skizzenbuche des Meisters auf der Leipziger Stadtbibliothek, dessen Inhalt, von fremder Hand gesammelt und schwerlich ganz verbürgt, einzelne geistreich mit der Feder skizzirte Blätter enthält.

Mit einem reichen Skizzenschatze kehrte Salvator aus den Gebirgen nach Neapel zurück. War er bisher bei all seinem Thun und Treiben der ungebundenen Jugendlust gefolgt, so sollte nun plötzlich der Ernst des Lebens an ihn herantreten. Sein Vater starb, die Mutter in hülfsbedürftiger Lage zurücklassend. Der junge Rosa, jeder Stütze beraubt, da auch sein Schwager Fracanzoni in Armuth verkommen war, hatte nun nicht allein für sich selbst zu sorgen, sondern auch Sohnespflichten zu erfüllen. Er stand dem Leben gegenüber ganz ähnlich wie einst Ribera, als dieser von seinen Wanderungen heimkehrte, nur mit dem Unterschiede, daß Salvator, kaum mehr als Dilettant, noch viel zu lernen hatte, als er sich anschickte, für den Erwerb zu arbeiten. Mit jugendlicher Keckheit trat er trotz seiner Unerfahrenheit als selbständiger Künstler auf und fand auch einige gefällige Bilderhändler, die ihm seine flüchtig auf die Leinwand oder, da ihm diese nicht selten zu kostbar war, auf starkes Papier gemalten kleinen Genre- und Landschaftsbilder für einen geringen Preis abkauften. Diese Malereien, die er mit Salvatoriello bezeichnete, standen aber anfangs lange zum Verkauf aus, ohne Liebhaber zu finden, sodaß die Händler mit weiteren Ankäufen schwierig wurden. Da soll, wie Passeri erzählt, zuerst Lanfranco*) auf den Werth dieser ersten Versuche eines fruchtbaren Talentes aufmerksam geworden sein, als er zufällig an einem Bilderladen vorüberkam, wo dergleichen ausgestellt waren. Seine Nachfrage nach weiteren Salvatoriello's und die guten Preise, welche der damals in Neapel hoch angesehene Künstler dafür zahlte, legten, dieser Nachricht zufolge, den Grund zu den ersten Erfolgen Salvators. Um dieselbe Zeit etwa knüpfte er mit dem früher erwähnten Schlachtenmaler Aniello Falcone Bekanntschaft an und wurde dessen eifrigster Schüler und Nachahmer, da das Fach, welches Aniello cultivirte, seinem leidenschaftlichen Naturell besonders zusagte.

Indessen scheinen die Aussichten, die sich ihm in Neapel darboten, unsern Künstler nicht befriedigt zu haben. Die Hoffnung auf ein besseres Fortkommen und seine alte Wanderlust trieben ihn nach Rom. Auf einem armseligen Fahrzeuge erreichte er glücklich Civitavecchia und wanderte von

*) Das Bild, welches Lanfranco die Kunst Salvators schätzen lehrte, war eine Hagar in der Wüste, in dem Moment dargestellt, wo die Mutter sich verzweiflungsvoll von dem unter einem Busche verschmachtenden Söhnchen abwendet. Die schauerliche Oede der von der Sonne durchglühten Sandwüste soll den Eindruck dieser Scene, wie Passeri erzählt, zu einem tiefergreifenden gemacht haben. Möglich, daß der mit den Widerwärtigkeiten des Lebens ringende Künstler diesen Gegenstand mit vollster Hingebung ergriffen, um sein Herz in der Darstellung auszuschütten.

dort zu Fuß nach der Weltstadt, ganz erfüllt von dem Traume seines zukünftigen Ruhms. Ein ehemaliger Mitschüler aus dem Collegium der Somaschi verschaffte ihm die Gunst des Cardinals Brancaccia, der ihm eine Wohnung in seinem Palaste einräumte. Diesem Gönner folgte er nach Viterbo und malte dort für die Kirche della Morte einen h. Thomas, dem Christus seine Wundmale zeigt.

Bald darauf finden wir ihn wieder in Neapel. Getäuscht in den Erwartungen, die er von seinem Aufenthalt in Rom gehegt, gab er dennoch die Hoffnung nicht auf, sich in den Kreisen der römischen Kunstfreunde Anerkennung zu verschaffen. Er glaubte seinen Zweck am ersten mit einem lebensgroßen Figurenbilde erreichen zu können und malte einen Prometheus in Fesseln*), welches Bild er an seinen Freund Simonelli sandte, damit dieser es auf die nächste der jährlich am Feste Johannis Enthauptung im Pantheon stattfindenden Gemäldeausstellungen schicke. In thörichter Verblendung über sein künstlerisches Vermögen, wähnte er den großen Styl Michelangelo's in diesem Gemälde erreicht zu haben, und das begeisterte Lob, welches er von seinen römischen Freunden über die Arbeit hörte, veranlaßte ihn wieder nach Rom zu eilen, um am Tage der Ausstellung selbst Zeuge seines Triumphes zu sein. Es konnte ihm, nach seiner Meinung, nicht fehlen, daß ihm dies Zeugniß seines Talentes die Aufnahme in die Akademie S. Luca verschaffe. Seines Sieges gewiß, schlug er die ihm lästige Gastfreundschaft des Cardinals Brancaccia aus, miethete eine Wohnung in der Straße Babbuina und richtete sich wie ein Künstler ein, der jeden Augenblick auf den Besuch hoher Herren zu rechnen hatte.

Voll Spannung erwartete er den Tag der Ausstellung. Aber nicht der kleinste Theil des Erfolgs, den er sich versprochen, sollte sich erfüllen. Die gelehrten Kunstkenner rümpften die Nase über den Jüngling, der den Michelangelo zu spielen sich berufen glaubte. Diese bittere Enttäuschung erfüllte seine Seele mit Haß und Zorn gegen die weisen und gelehrten Herren, Künstler und Kunstfreunde, die in der vornehmen Welt den Ton angaben. Zu stolz, um um die Gunst eines jener angesehenen Prälaten zu buhlen, ohne welche kein Künstler in Rom auf Anerkennung rechnen konnte, ließ er fortan Pinsel und Palette ruhen, um auf anderem Wege seinem Namen Klang zu verschaffen. In Rom herrschte damals ein heiterer, vergnüglicher Ton in den vornehmen Kreisen wie in den Mittelklassen. Das

*) Zwei Kreidezeichnungen dieser Art finden sich in dem erwähnten Skizzenbuche.

Pontificat Urbans VIII. (1623—1644) ließ die Musen und Grazien wieder aufathmen, die das vordem herrschende kirchliche Zelotenthum mit dem Bannfluch belegt hatten. Der Papst selbst legte große Vorliebe für literarische und poetische Genüsse an den Tag und fand es mit der päpstlichen Würde gar wohl vereinbar, daß man im Vatikan auf einer eigens von Bernini zu diesem Zwecke im Saale della Fonderia hergerichteten Bühne Komödie spielte. Was Wunder, daß die Komödianten bald die gesuchtesten Leute in Rom waren und daß die zahlreichen kleinen Theater, die dem italienischen Possenspiel mit seinen stehenden Charaktermasken dienten, sich mit der größten Eifersucht um die Anwerbung eines renommirten Komikers stritten! Salvator, ebenso gewandt in der Erfindung burlesker Scenen und komischer Wortspiele wie geschickt in der mimischen Darstellung, — wobei ihm die Geläufigkeit seiner Zunge im neapolitanischen Patois gut zu Statten kam, — war nach kurzer Zeit der bewunderte Held des Theaters in der Straße Babbuina, als er nach seinem traurigen Fiasko zu dem Entschluß gekommen war, sein Heil auf den Brettern zu versuchen. Bald machte der Signor Formica, wie er sich als Schauspieler nannte, in ganz Rom von sich reden, und als er gar auf dem nächsten Carneval einen überaus komischen Aufzug nach seiner Erfindung leitete und dabei mit seinen neapolitanischen Liedern, die er zur Laute sang, einen stürmischen Applaus auf offener Straße errang, hatte er erreicht, was er beabsichtigt: sein Name war in aller Welt Munde und sein Anhang wuchs mit jedem Tage. Nachdem seine Ruhmgier einigermaßen befriedigt war, ließ es ihm keine Ruhe, sein Ansehen zu benutzen, um an den vornehmen Gelehrten und Künstlern Rache zu nehmen, die sich's in der Sonne der päpstlichen Gunst wohl sein ließen, ihm aber, wie er meinte, aus Hochmuth den Stuhl vor die Thür gesetzt hatten. Ein junger Abt, Nicolo Mussi, der dem Kreise lustiger Leute angehörte, die sich an Salvator anschlossen, vermittelte sein Auftreten auf einer von der feinen Welt besuchten Bühne in der Villa Magnanelli. Bei Eröffnung der Scene fehlten denn auch unter den dicht gedrängten Zuschauern seine vornehmen Berufsgenossen nicht, in vorderer Reihe der Ritter Bernini, der sich besonders auf seine Theaterleitung im Vatikan etwas zu Gute that. Salvator regalirte in glücklicher Improvisation seine Zuhörer mit den bissigsten Ausfällen gegen die Herren vom Hofe. Diese antworteten einige Tage später auf einem Theater im Hofe des Palastes Sforza mit einer weniger witzigen als kränkenden Illustration der Thaten und Schicksale des Signor Formica. Die Folge war,

daß sich zwei förmliche Heerlager auf beiden Seiten bildeten, nicht grade zum Nachtheil Salvators, dessen geistiges Uebergewicht über seine Gegner ihm die Gunst einflußreicher Personen erwarb. Dem Einfluß dieser Männer, zu denen u. A. der berühmte Componist Luigi Rossi, der Schriftsteller Francesco Redi, der Jesuitengeneral Oliva, der Cardinal Altieri und der Herzog Salviati gehörten — vielleicht auch dem eignen Ueberdruß am Theaterspiel, welches ihm keine größeren Lorbeeren versprach, — ist es zuzuschreiben, daß Salvator, der sich auf der Bühne genug erworben hatte, um einstweilen sorgenfrei leben zu können, zur Staffelei zurückkehrte. Seine Spottsucht und seine unüberwindliche Neigung zu satyrischen Ausfällen gegen die vermeintlichen Feinde seines Glücks und seines Genius verwickelte ihn indeß bald darauf in einen höchst bedenklichen Proceß, welcher wahrscheinlich die Veranlassung war, daß er eines Tages sich auf und davon machte, um in Florenz ein sicheres Asyl zu suchen. Die Veranlassung dazu war ein Spottbild, die blinde Glücksgöttin darstellend, welche den Eseln Bücher, den Schweinen Perlen vorwirft. War es nun Absicht oder Zufall — kurz die böse Fama wußte in den Eseln und Schweinen ganz bestimmte Personen zu erkennen, die ihrerseits alles aufboten, dem boshaften Maler das Garaus zu machen.

Im Jahre 1640 oder 1641 kam Salvator nach Florenz, wahrscheinlich auf besondere Veranlassung eines Prinzen des Mediceischen Hauses. Sein Empfang bei Hofe war ein durchaus ehrenvoller. Der Großherzog bewilligte ihm einen festen Gehalt und seine Gemälde wurden ihm gut bezahlt. In die Kreise der dortigen Schriftsteller und Gelehrten eingeführt, ward er bald die Seele vieler geselligen Cirkel. Wo es heitere Unterhaltung bei Musik, Theater und Possenspiel galt, da durfte Salvator nicht fehlen. Man bewunderte den Maler zum Theil weniger wegen seiner Malereien, als um der unerschöpflichen Fülle von Witz und Laune willen, die er auf improvisirten Dilettantenbühnen an den Tag legte. Sein Biograph Baldinucci, der ihn in Florenz kennen lernte, erzählt, daß, wenn Rosa an solchen Gesellschaftsabenden seine Rolle als verschmitzter Bedienter neapolitanischer Herkunft gespielt, ein endloses Gelächter den Saal erfüllt habe, ja, daß er selbst dabei Gefahr gelaufen wäre, vor Lachen zu bersten. Der Umgang, welchen Salvator in Florenz mit den angesehensten Schriftstellern und Männern der Wissenschaft pflegte, war ohne Zweifel von den wohlthätigsten Folgen für seine Gemüths- und Geistesbildung und wirkte deshalb auch veredelnd auf seine Kunstweise ein. Zu seinen

Freunden gehörten unter Anderen der berühmte Physiker und Erfinder des Barometers Toricelli, der gelehrte Carlo Dati, Valerio Chimentelli und Giov. Batt. Ricciardi, beide später Professoren der classischen Sprachen in Pisa. Zu dem letzteren war sein Verhältniß ein sehr nahes und fast herzliches, wovon der schon früher erwähnte Briefwechsel Zeugniß giebt. In Florenz schrieb Salvator auch den größten Theil seiner Satyren, vermuthlich unter Beihülfe seiner gelehrten Freunde, von denen er sich auch gern Stoffe aus der Geschichte und Sage der Alten zutragen ließ. Solchen Anregungen verdanken unter Anderem seine beiden Philosophenbilder Diogenes und Demokrit ihren Ursprung, an welchem letzteren besonders die phantastisch grandiose Wirkung gerühmt wird. (Der einsame Denker sitzt in nächtiger Einsamkeit auf und zwischen Trümmern edler Kunstwerke unter Todtengebeinen und allerlei Geräth und scheint über das Räthsel des Lebens zu sinnen.) Beide Gemälde, für welche ihm, als er sie schon verkauft hatte, der päpstliche Nuntius am spanischen Hofe 500 Scudi bot, befinden sich jetzt in der Grosvenor-Galerie in London. Am meisten war Salvator für die großherzogliche Familie beschäftigt, namentlich auch im Portraitfach, in welchem er Vorzügliches leistete. Die Galerie Pitti ist daher auch sehr reich an Werken seiner Hand. Doch war sein Verhältniß zum Hofe ein sehr freies, und er lebte in größter Ungebundenheit und ganz nach seinem Gefallen bald in Florenz, bald auf den Landgütern seiner reichen Freunde, namentlich auf der Villa Maffei bei Volterra. Hier lernte er ein hübsches Mädchen, die Signora Lucrezia kennen, welche ihm als Modell diente. Er gewann sie lieb und theilte mit ihr fortan Tisch und Bett. Obwohl er sich zu einer förmlichen Heirath nicht entschließen konnte, so war das Verhältniß doch von dauerndem Bestand und beruhte auf gegenseitiger herzlicher Zuneigung*).

Um das Jahr 1647 verließ Salvator Florenz, ob aus Anlaß der neapolitanischen Unruhen, muß dahingestellt bleiben, da die Nachrichten seiner Biographen widersprechend lauten. Bei seiner Freundschaft mit dem Stifter des Todtenbundes, Aniello Falcone, und seinem leidenschaftlichen Temperament darf man indeß wohl annehmen, daß er sich lebhaft für die Sache Masaniello's interessirte. Auch einige Stellen seiner Satyren sprechen dafür. Vielleicht kam er zu spät, um unter der dreizehntägigen Herrschaft des Lazzaronikönigs eine Rolle zu spielen.

*) „In meiner Erinnerung," schreibt er einmal an Ricciardi, „ist nichts von größerer Dauer, als die Liebe zu Euch und die Verpflichtungen, die ich gegen Signora Lucrezia hege."

Im folgenden Jahre treffen wir ihn in Rom wieder, wo inzwischen wohl sein früheres Thun und Treiben in Vergessenheit gerathen war. Da er nicht erwarten konnte, daß man ihn, wie einst den Guido Reni, im Triumph einholen würde, so veranstaltete er auf seine eigenen Kosten bei seiner Rückkehr einen lächerlich pomphaften Aufzug. In dem Hause, welches er sodann auf dem Monte Pincio zwischen den Wohnungen des Poussin und Claude Lorrain ankaufte, richtete er sich fürstlich ein und lebte fortan in regem Verkehr mit alten und neuen Freunden, die er stets glänzend bewirthete, keinen anderen Gegendienst verlangend, als die Bewunderung seiner malerischen und poetischen Productionen. Da er außerdem seine Freude an den Kindern, namentlich dem ältesten Sohne hatte, mit welchem ihn Lucrezia beschenkt, so würde an seinem vollkommenen Glücke Nichts gefehlt haben, wenn der Aerger über die Mitglieder der Akademie S. Luca, die ihm den ersten Platz unter den Künstlern streitig machten, ihn nicht fortwährend in seiner Gemüthlichkeit gestört hätte. Diesem Aerger machte er eines Tages in einer Satyre über die Malerei Luft. Mit zum Theil treffenden, zum Theil übertrieben gepfefferten Geißelhieben verfolgte er darin das frivole Treiben der hervorragenden Künstler seiner Zeit, ihre Eitelkeit, ihre Geldgier, ihre unverschämten Prätensionen*). Der Sturm, den er durch diese Satyre hervorrief, bereitete ihm indeß fast größeren Verdruß, als der war, den er seinen Widersachern zugedacht hatte. Es ist schon Eingangs darauf hingewiesen.

In die Periode seines zweiten römischen Aufenthalts fallen die meisten seiner berühmteren und trefflich ausgeführten Arbeiten, die schon erwähnte Verschwörung des Catalina (in der Galerie Pitti), ein Bild, welches, unter den Eindrücken der neapolitanischen Revolution entstanden, frisch und lebensvoll den Moment leidenschaftlicher Erregung zur Erscheinung bringt, in welchem die wilden Gesellen sich zum Kampfe gegen die bestehende Ordnung verbrüdern; dann die große Schlacht im Louvre und Saul, dem auf Geheiß der Hexe der Geist Samuels erscheint. Um diese Zeit gelang es ihm auch, wonach er lange vergeblich gestrebt, einige Aufträge auf Altarbilder an sich zu bringen. So malte er das Martyrium der hh. Cosmus und Damianus für die Kirche S. Giovanni

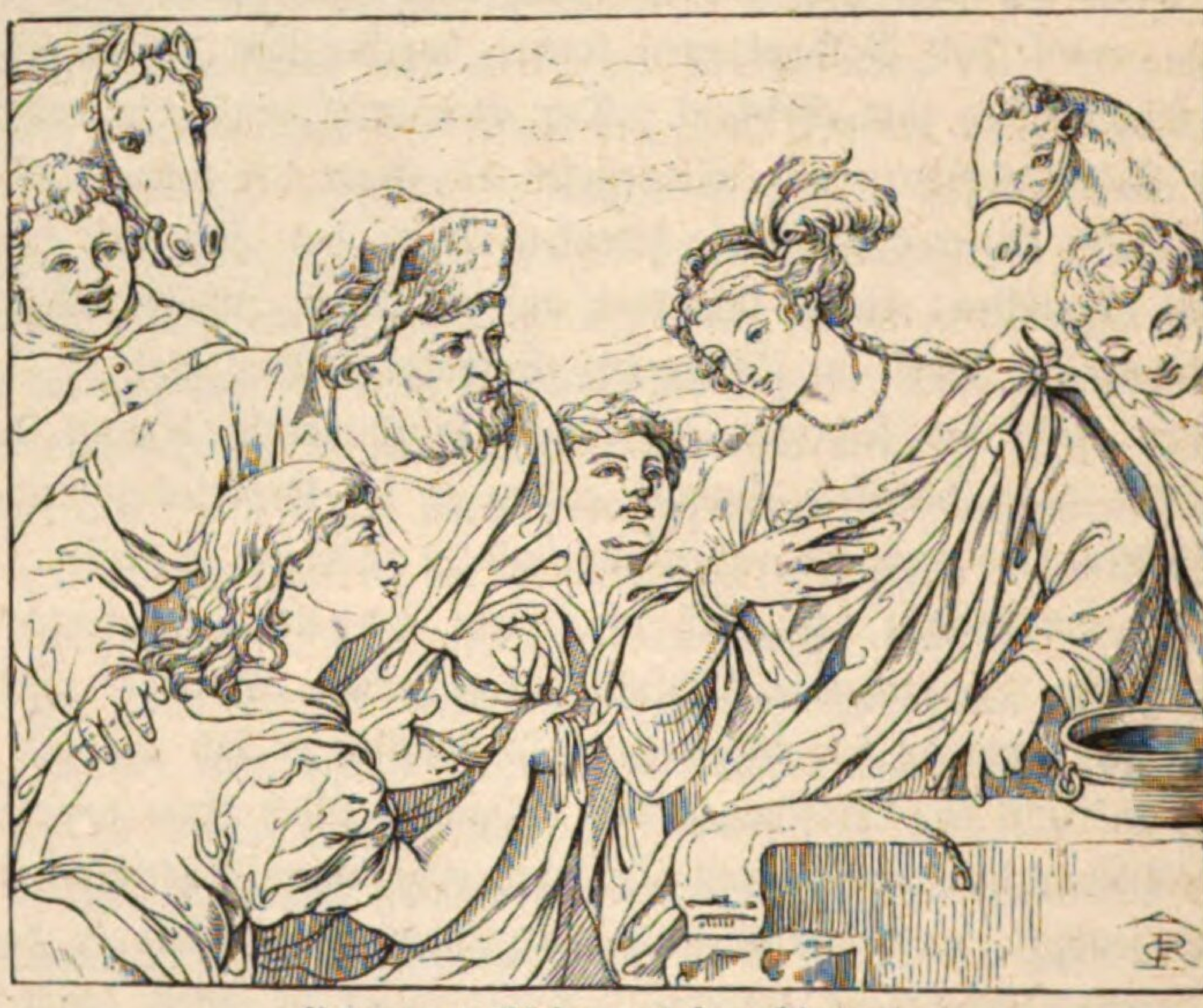
*) Ein interessanter Auszug daraus findet sich in Guhls Künstlerbriefen II. 310. Die Angriffe sind zum Theil sehr plump. So sagt er u. A.: „Vier Fünftel von denen, die da malen, können nicht einmal lesen; die Alten wunderten sich einst, daß ein Elephant griechisch schreiben gelernt habe, — was würden sie dazu sagen, daß jetzt die Ochsen malen?"

de' Fiorentini. Er glaubte mit diesem Werk sich selbst übertroffen und in der Zeichnung des Nackten den Michelangelo mindestens erreicht zu haben. Die böse Welt, ja sogar seine Freunde, wie Passeri, konnten diese Meinung nicht theilen. Für das besagte Bild erhielt er 1000 Scudi, wovon er jedoch ein Drittel zurückschickte. Aehnliche Züge von Uneigennützigkeit lassen sich noch mehrfach nachweisen. Interessant ist in dieser Beziehung sein edelmüthiger Wettstreit mit dem Connetable Colonna, der ihm für zwei Landschaften eine Anweisung in blanco auf den Monte di Pietà übersandte. Rosa weigerte sich, die Summe selbst auszufüllen, und als ihm Colonna darauf 200 Golddublonen sandte, machte ihm der Künstler zwei weitere Landschaften zum Geschenk. Der Beschenkte erwiderte dasselbe mit weiteren 200 Dubblonen und wiederholte die Gabe bei einem fünften und sechsten Bilde, welches ihm Rosa schenken wollte, bat aber, von dem edlen Wettstreit abzulassen, da es ihm doch auf die Dauer schwer fallen würde, ebenso schnell die Börse zu füllen, wie Salvator Bilder male.

Gegen Ende der sechziger Jahre des Jahrhunderts begann Salvator zu kränkeln. Mit höchstem Unmuth ertrug er die körperlichen Leiden, die sich einstellten, und verlor darüber alle Lust zu thätigem Schaffen. Als er seinen Tod herannahen sah, ließ er seinem Verhältniß zu seiner treuen Lebensgefährtin, Lucrezia, die kirchliche Weihe geben. Hatte er bisher wenig gläubigen Sinn an den Tag gelegt, so überließ er sich jetzt mit um so größerer Inbrunst den Tröstungen der Religion. Nach einer anderen aber wenig glaubwürdigen Version soll ihn seine angeborene Spottsucht bis zum letzten Augenblicke nicht verlassen haben. Demzufolge hätte er dem Anbringen seines Beichtvaters, sich mit Lucrezia trauen zu lassen, lange Widerstand geleistet und endlich unwillig ausgerufen: „Wenn es denn einmal nicht möglich ist, ohne Hörner in's Himmelreich zu kommen, so mag es immerhin geschehen!“ Er starb am 15. März 1673.

Von Werken Salvator Rosa's findet sich außerhalb Italiens nur in englischen Galerien und im Louvre eine größere Anzahl. Am reichsten ist in Deutschland die Galerie zu Augsburg mit Landschaftsbildern seiner Hand versehen, darunter manches Treffliche. Einen büßenden Ritter, der gefesselt unter einem Baume zu dem in den Zweigen desselben angebrachten Kreuze betet, sieht man in der Galerie des Belvedere in Wien. Diese und andere seiner Compositionen hat Salvator selbst in Radirungen vervielfältigt. Die Kunst des Kupferstechens betrieb er in den letzten Jahren seines Lebens mit vielem Glücke und zog von dem Verkauf der Stiche großen Gewinn.

Nicht mit Unrecht hat man Salvator Rosa wegen seiner Originalität und seines frischen Talentes den letzten italienischen Maler genannt. Mit ihm verblühte die neapolitanische Schule, die freilich noch ein späteres, reich begabtes Talent in Luca Giordano (1632—1705) aufzuweisen hat, aber keinen von der Würde seines Berufs durchdrungenen Künstler. Was Pietro da Cortona für die akademische Richtung, das war Luca Giordano für die naturalistische. Von seiner unerhörten Schnellmalerei, die auf kaum mehr als auf decorative Farbeneffecte ausgeht, führt er den Namen Fa presto!



Rebecca und Elieser, nach Luca Giordano.

Er hatte wohl Ursache zu eilen, um die Früchte handwerksmäßiger Kunstfertigkeit einzuheimsen, da der geistige und ökonomische Ruin des italienischen Lebens zu Anfang des 18. Jahrhunderts mit Riesenschritten hereinbrach. Großer Schönheitssinn, lebendige Charakteristik, prächtiges Colorit, Alles dies kann dem Giordano nachgerühmt werden, und es erregt, um mit Kugler zu reden, eine gewisse Wehmuth, wenn man die schmachvollen Dutzendbilder, die er gemalt, mit den Werken vergleicht, die seine reiche Begabung bekunden. Eins seiner besseren Gemälde, das Urtheil des Paris, befindet sich im Berliner Museum.

Die spanische Schule.

Diego Velasquez y Silva.
Alonso Cano.
Esteban Murillo.

Von der naturalistischen Schule Neapels finden wir leicht den Uebergang zu den großen Meistern der pyrenäischen Halbinsel, welche die spanische Kunst im siebenzehnten Jahrhundert zur glänzendsten Blüthe entwickelten. Schon in Spagnoletto lernten wir einzelne nationale Eigenthümlichkeiten der Spanier sowohl in der Auffassung heiliger Gegenstände wie in der Farbengebung und Lichtwirkung kennen. Der Grundzug der spanischen Kunstweise ist ein durchaus naturalistischer, jedoch ist derselbe bei keinem der in ihrer Heimat schaffenden Künstler zu einem so großen Extrem entwickelt wie bei Ribera. Eine gewisse Milde der Gesinnung, die uns namentlich aus den Werken des größten spanischen Meisters, Murillo, zutraulich entgegenkommt, findet sich auch bei Velasquez und Cano, und selbst der Vertreter der spezifisch katholischen oder jesuitischen Kunstweise, Zurbaran, zeigt durchgehend eine aufrichtige Frömmigkeit, die nichts mit dem grausamen Fanatismus neapolitanischer Martyrien und Henkerbilder gemein hat. Gleichwohl empfing die Kunst in Spanien ihre Antriebe vorzugsweise, ja fast ausschließlich von der Kirche und zwar von jener orthodoxen Kirche, die die Päpste an Rechtgläubigkeit zu überbieten suchte, die die mächtigste Stütze jesuitischer Bestrebungen und die eigentliche Nährmutter der Inquisition war. Es könnte nun auf den ersten Blick als eine sonderbare Anomalie erscheinen, daß nicht auch in die Kunst dieses Landes der Schauer, das Grausen und das Entsetzen hereingetragen wurde, wie es bei dem kirchlich inspirirten Naturalismus der Italiener des siebenzehnten Jahrhunderts geschah. Man dürfte sich füglich wundern über das echt menschliche Empfinden, mit welchem uns die Meisterwerke

spanischer Malerei nicht minder wie diejenigen ihrer gleichzeitig aufblühenden dramatischen Poesie gewissermaßen für all das Unheil entschädigen wollen, welches die spanischen Herrscher seit Philipp II. in fanatischer Verblendung über ihre Aufgabe nach Italien und mehr noch nach den Niederlanden und Deutschland getragen haben. Vergessen wir indeß nicht, daß wir es hier mit einer Kunst zu thun haben, die im Wesentlichen noch den frischen Hauch der Jugendblüthe athmet, die sich mit ganzer Seele dem poetischen Gedanken hingiebt, nach dessen Ausdruck und Mittheilung sie ringt, fern von jenem Raffinement, jener berechnenden Thätigkeit des Verstandes, welche lediglich auf den Effect hinarbeitet. Die religiöse Schwärmerei der Spanier, die ebensowohl die Stimmung leidenschaftlicher Askese, feuriger Inbrunst des Gebets annehmen kann wie den hellen Ton jubelnden Triumphs, der an Coreggio gemahnt, bedurfte nicht der kirchlichen Schraube. Die Verherrlichung seines Glaubens, als dessen Vorkämpfer es sich noch immer betrachtete, war zum nationalen Bedürfniß eines Volkes geworden, welches jahrhundertelang Europa gegen die Invasion der Sarazenen zu schützen hatte. Aus seinen Kämpfen mit den maurischen Stämmen, aus dieser Schule der Gefahren, dieser Quelle abenteuerlicher Begebenheiten, empfing Spanien den reichen Inhalt seiner Poesie; aus seinen Siegen über die Ungläubigen floß ihm das hohe Selbstgefühl, der eigenthümliche Nationalstolz, das ritterliche Wesen, welches auch der jähe Verfall der politischen Größe des Staates seit Philipp II. nicht vernichten konnte. Ja, es scheint fast, als ob die gänzliche Verkommenheit des staatlichen Lebens im siebenzehnten Jahrhundert den Genius der Nation aus der einförmigen und unerquicklichen Sphäre der Wirklichkeit in die glänzenden Regionen der Imagination getrieben habe, damit er von dort aus das Dasein mit neuen Reizen ausstatte. Die Erscheinung der großen Literatur- und Kunstepoche Spaniens, die seltsamer Weise mit seinem Abtreten vom politischen Welttheater zusammenfällt, läßt sich kaum anders erklären, als wenn man darin ein kühnes Zusammenfassen der im innersten Kerne noch ungebrochenen, nur durch Mißregierung gelähmten nationalen Kraft erblickt, die in der Kunst von Neuem hervorbringt, was der Zeit verfallen war, die Größe und Herrlichkeit eines bewunderungswürdigen Heldenvolks.

Die Phasen, welche die Kunst und insbesondere die Malerei in Spanien vor ihrer großen Blüthe durchlaufen hat, gleichen im Allgemeinen jenen, die wir an der neapolitanischen Kunst beobachteten. Doch mag der Einfluß der alten Niederländer und speciell der van Eyckschen Schule in Spanien

während des funfzehnten Jahrhunderts von ungleich größerer Bedeutung gewesen sein als in Neapel. Wissen wir doch, daß Jan van Eyck selbst am spanischen Hofe thätig war und daß nach ihm, wie es aus der näheren Beziehung beider Länder sich leicht erklärt, noch mancher flamändische Meister sein Glück in dem kirchen- und klosterreichen Lande versuchte. Mit Anfang des sechszehnten Jahrhunderts begann sich indeß die italienische Kunstweise des Idealstyls, wie sie von Leonardo und Rafael gehandhabt wurde, in Spanien Eingang zu verschaffen. Spanische Künstler wandern nach Italien, um dort ihre Ausbildung zu suchen, italienische Meister gehen nach Spanien und Portugal und wirken bestimmend und anregend auf den Kunstbetrieb ein. Der Hauptförderer des italienischen Styls war Alonso Berruguete (1480—1561), der auch als Bildhauer und Architekt eine nicht geringe Bedeutung in Anspruch nimmt. Indeß wenn auch noch eine Reihe anderer vortrefflicher Meister dem Vorgange des Berruguete folgten, wie der Rafaelist Luis de Vargas aus Sevilla (1502—1568), dessen muthmaßlicher Schüler und Landsmann Pedro de Villegas Marmolejo (1520—1579), ferner Vincente Joanes aus Valenzia (1529—1579) und endlich Francisco Ribalta, ebendaher (1551—1628), so ist doch nicht zu verkennen, daß sich für den hohen Idealstyl der römischen und florentinischen Schule in Spanien kein glücklicher Boden fand. Es fehlte dazu an jener feinen Bildung, welche alle höheren Lebenskreise der italienischen Gesellschaft durchdrang, an jenem classischen Sinne, den das Studium des Alterthums — nicht nur der alten Bildkunst — gereift hatte. Der Flug der begeisterten Phantasie, welcher von der Erscheinung der Dinge Alles abstreift, was an menschliche Schwäche, an irdische Unvollkommenheit erinnert, geht bei den Spaniern in eine religiöse Exaltation, eine schwärmerische Ekstase über, die das die wahre Schönheit bedingende Maaß des Ausdrucks nicht kennt. Auf der anderen Seite wiederum hindert der Zug zum Sinnlich-Reizenden, der jenem heißblütigen, von orientalischen Elementen durchsetzten Volke eigen ist, den spanischen Künstler, die Frauenschönheit mit dem Nimbus unantastbarer Hoheit und sittiger Anmuth zu umkleiden. Das Madonnenbild der Spanier, so keusch verhüllt auch die Formen sind und so sehr man sich hütet, durch üppige Fleischfülle auf eine der kirchlichen Absicht widerstreitende Wirkung auszugehen, kann in dem Ausdruck des Kopfes, in der Gluth des Blickes seine realen Vorbilder nicht verläugnen. Selbst der blasse Ton des Fleisches, dessen Anwendung sich aus der Absicht erklären ließe, den Beschauer kälter zu stimmen und die Erscheinung aus

der Sphäre des wirklichen Lebens herauszurücken, dürfte den Sinnenreiz eher verstärken, zum mindesten bei dem Spanier, dem die dunkle Hautfarbe den Verdacht maurischer Herkunft erweckte, während ihm die weiße als Zeugniß der reinen Rasse galt. Dieser aus der Verachtung der unterjochten maurischen Völker hervorgegangene Abscheu vor dem braunen Fleischton erklärt zur Genüge, weshalb der spanische Naturalismus in Bezug auf die Carnation von der natürlichen Erscheinung abwich und in seiner Art die Madonna und die Heiligen idealisirte.

Diese Eigenthümlichkeit der Spanier in der Behandlung des Nackten hängt im Uebrigen noch mit ihrer hohen Begabung für Farben- und Lichtwirkungen zusammen. Ihr prächtiges Colorit überbietet oft die Venetianer, ihr Helldunkel giebt dem Coreggio nichts nach. Für die Ausbildung dieser beiden Darstellungsmittel sowie für die feine Abtönung der Luft war die Schule von Sevilla hauptsächlich thätig, und ihrem Beispiele fügten sich mehr oder minder die unbedeutenderen Schulen von Valencia und Madrid. Bei der vorwiegenden Richtung auf den malerischen Effect und die lebendige Darstellung des Affects kam natürlich die Zeichnung zu kurz, mit der es die im Volkscharakter begründete heftige, der mühevollen Arbeit abgeneigte Sinnesart der Künstler meist nicht genau nahm. Es ist, sagt Kugler, als hätten manche derselben die Form nur in Beziehung auf ihre Wirkung im Lichte und in der Luft angeschaut. Der Auftrag der Farben zeigt eine kühne Entschlossenheit, eine breite Manier der Pinselführung, die mehr die Gesammtwirkung als die zierliche Ausführung des Einzelnen im Auge hat.

An der Spitze der neuen Kunstrichtung, die der spanischen Malerei zuerst den Stempel nationalen Wesens aufdrückte, stehen Juan de las Roélas (1558—1625) und Francisco de Herrera el viejo (1576—1656). Der Erstere bildete sich nach Tizian und Tintoretto und brachte die Malweise der Venetianer nach Sevilla. Sein Hauptwerk ist ein großes Altarblatt, welches die Kapelle S. Yago in der Kathedrale zu Sevilla schmückt. Es stellt die Erscheinung des h. Jacobus in der Schlacht von Clavijo vor, wie er an der Spitze der christlichen Kämpfer, auf weißem Rosse dahersprengend, die Sarazenen in die Flucht jagt. Herrera, zum Unterschiede von seinem minder bedeutenden Sohne der Alte genannt, ging schon tiefer auf das Charakteristische ein, lieh den Köpfen ein individuelles portraitartiges Gepräge und suchte in Ausdruck und Geberden die volle Naturwahrheit zu erreichen, ohne jedoch in seiner Auffassungsweise — wie

es dem Tintoretto nicht selten beikam — gemein zu werden. Auch that er den ersten folgewichtigen Schritt zur Wirklichmachung des Raumes durch Ausbildung des Helldunkels und der Luftperspective. Unter seinen Gemälden ist die Mannalese in der Nationalgalerie zu Madrid und der h. Basilius, seine Vorschriften dictirend, ehemals in der Galerie Soult zu Paris, für die Eigenthümlichkeit des Meisters besonders bezeichnend.



Der h. Basilius, seine Vorschriften dictirend, nach Herrera.

Bedeutender als diese Künstler tritt Francisco Zurbaran (1598 bis 1662) hervor, der talentvolle Schüler des Roélas. Man hat ihn den spanischen Caravaggio genannt, weniger in Bezug auf seine Auffassung, die durchweg ernst und würdig ist, als wegen der grellen Lichtwirkungen, die er auf finsteren Hintergründen hervorzubringen liebte. Er ist in Spanien der eigentliche Repräsentant der exaltirten Andachtsmalerei. Betende Mönche, Visionen, zerknirschte Büßer, reuige Magdalenen, verzückte Heilige, stets

mit genauer portraitartiger Ausführung der Gesichtszüge und fast immer — wenigstens bei weiblichen Personen — unter Beibehaltung der reichen Modetracht vornehmer Stände bilden die Themata seiner Kunst. Für figurenreiche Darstellungen historischer Scenen reichte sein Talent nicht aus. In dieser Gattung bringt er es nur zu Ceremonienbildern, die mehr weltlichen Pomp als tiefe Empfindung zeigen. Seine Auffassung erinnert dabei an Paul Veronese, dem jedoch die das Thema variirenden Motive in ungleich reicherer Fülle zuströmen. Zurbaran hat nur heilige Gegenstände gemalt, meist lebensgroße Einzelfiguren, von denen man die meisten im Louvre findet. Als sein bedeutendstes Werk wird der h. Thomas von Aquino, umgeben von den vier lateinischen Kirchenvätern, gerühmt, welches im Museum zu Sevilla aufbewahrt wird.



Don Diego Velasquez y Silva.

(1599—1660.)

Einen ungleich freieren Standpunkt als Zurbaran nimmt der geniale Velasquez für die Kunst in Anspruch. Er ist Weltmann durch und durch im Leben wie im künstlerischen Schaffen. Die religiöse Begeisterung ist ihm fremd, wie er denn überhaupt nur ausnahmsweise die Hand an Andachtsbilder gelegt hat. Die besten Gemälde dieser Art sieht man von ihm im Museum zu Madrid, darunter besonders eine durch feierliche Würde trotz aller naturalistischen Derbheit ausgezeichnete Krönung der Maria; ferner in der Nationalgalerie zu London eine Anbetung der Hirten, eine große Composition mit neun Figuren, noch ganz in der Weise des Spagnoletto erdacht und ausgeführt*).

*) Vergl. Stirling, Velasquez and his works. S. 38.

In gleicher Weise wie der Zug zu religiöser Erhebung mangelt ihm all und jedes Gefühl für Idealschönheit im Sinne der Antike. Obwohl er eine classische Bildung besaß und auf wiederholten Reisen in Italien die Schätze der antiken Kunst und der Renaissance kennen zu lernen nicht versäumte, so blieb diese Kenntniß doch ohne allen Einfluß auf seine realistische, echt nationale Naturanlage. Seine Versuche an mythologischen Stoffen fallen daher in das Grotesk-Komische und sehen fast wie eine Travestie nach Art der Blumauerschen Aeneide aus, so modern spanisch erscheinen seine Göttergestalten, zu denen er die Modelle unmittelbar von der Straße auflas. Den besten Beleg für Verkehrtheiten dieser Art giebt die Schmiede des Vulkan (Apollo bringt dem hinkenden Feuergott die Nachricht von der Untreue der Venus. Dieser steht starr vor Zorn da und seine Cyklopen lassen erstaunt über den Frevel die Hämmer sinken). Das Local der Scene gleicht einer rußigen Schmiede und läßt den Gedanken an die Werkstatt, welche die Waffen des Achilles lieferte, nicht aufkommen. Ebenso gemein sind die Figuren in Formen und Ausdruck. Die Malerei als solche dagegen ist meisterhaft, namentlich in der Wirkung des Doppellichts von Essenfeuer und Sonnenschein. Den eigentlichen Ausgangspunkt seiner Kunstweise bildet das Portrait. Als Bildnißmaler steht er mit Holbein, Tizian, Rubens und Van Dyck auf einer Höhe. Auf diesem Gebiete nöthigt er den Beschauer durch die lebendige Naturwahrheit des Ausdrucks und die noble Auffassung des Charakters zu rückhaltloser Bewunderung. Velasquez ist der Maler der Noblesse, der Grandezza, des ritterlichen Anstandes. Nicht blos äußerlich in Haltung, Bewegung, Kleidung u. s. w. zeichnet er den Adel der Geburt, sondern er betont auch mit Vorliebe den Adel der Gesinnung. Die Züge des Heldenmuths, der Großherzigkeit, der Manneswürde begegnen uns in seinen besseren Werken nicht selten. Der Sinn für das Edle und Würdige zähmt und adelt seinen energischen Naturalismus. Welchen Adel der Auffassung zeigt nicht seine Darstellung der Uebergabe von Breda im Museum zu Madrid! (Der spanische Feldherr Marquis de Spinola nimmt vor der Fronte seiner Truppen von der um Gnade flehenden Deputation der Stadt die Schlüssel in Empfang). Der Ausdruck der Großmuth des Siegers, der den besiegten Prinzen von Nassau mit offenen Armen empfängt, hebt die schöne Gestalt des spanischen Heerführers ins Heldenmäßige. Die Gruppe der Spanier und die der Niederländer zeigt höchst lebensvolle charakteristische Gestalten. Der Volkstypus ist auf beiden Seiten, aber entschieden zu Gunsten der Spanier,

prägnant hervorgehoben, da die Besiegten bäurisch plump, letztere ritterlich vornehm erscheinen. Den wahren Edelmann und überhaupt den höheren Menschen kann sich Velasquez kaum anders als unter der Gestalt eines Spaniers denken. Die spanische Brille legt er nie ab. Darin liegt die Stärke und auch die Schwäche seiner Kunstweise. — Für erhöhte Seelenzustände, die auf zartere Regungen des Herzens basirt sind, findet er selten den entsprechenden Ausdruck. Es fehlt ihm im großen Ganzen der verklärende Geist des Dichters, der aus den Einzelerscheinungen der Natur und des Lebens sein Facit zieht und dies zu höheren Zwecken als der reinen Naturnachahmung verwerthet. Liebenswürdig erscheint er fast immer in genrehaften Darstellungen, vor Allem da, wo das Bild des Lebens, wie er es in Wirklichkeit sah, schon den Reiz der Anmuth und unbefangener Lebensfreude mit sich bringt. Von Gemälden dieser Art von wunderbarem Zauber in der Lichtwirkung zeichnen sich unter anderen aus: die Ehrenmädchen (Las Meninas), in der Galerie zu Madrid (Der Maler selbst, an der Staffelei lehnend, ist im Begriff die Bildnisse Philipp's IV. und seiner zweiten Gemahlin, Maria Anna von Oesterreich, zu malen, die aber außerhalb der Scene gedacht und nur in einem Spiegel an der Wand wahrgenommen werden. Vorn in der Mitte und in vollem Lichte erscheint die Gruppe der jungen Infantin, umgeben von zwei dienenden Gespielinnen, von denen die eine ihr knieend etwas auf einem Teller darreicht. Rechts im Schatten steht die Zwergin Maria Barbola und spielt der Zwerg Nicolasio Pertusato mit einem Hunde. Etwas weiter hinter diesen Figuren bemerkt man eine Hofdame, die sich mit einem Officier der Königin (Guardadamas) unterhält. Das geräumige, mit drei Fenstern auf der linken Seite versehene Gemach ist ganz im Halbdunkel gehalten, nur im Grunde bricht eine Hellung durch die offene Thür, in der ein Mann, Don José Nieto, Hausmarschall der Königin, auf den Stufen steht)*); ferner in derselben Galerie die Teppichwirkerinnen (Las Hilanderas) in ähnlicher Lichtwirkung (schwüles, durch verhängene Fenster zu halber Dämmerung gedämpftes Sonnenlicht) gehalten und von gleichem Reiz einer naiv lebensvollen Auffassung. Wie sehr er indeß auch den Ton verfehlen und eine Mißgeburt des Humors liefern kann, zeigt sein unter dem Namen „die Betrunkenen (Los Borrachos)“ bekanntes Bild (vom Jahre

*) Passavant, Die christliche Kunst in Spanien, S. 102, und Stirling, a. a. O., S. 171 ff.

1624), dessen Original ebenfalls im Museum zu Madrid befindlich ist. (Eine Gesellschaft von Zechern führt unter freiem Himmel eine lustige Ceremonie auf, indem einer nach dem andern sich von einem den Gott des Weins darstellenden Genossen, der fast ganz nackt auf einem Fasse sitzt, bekränzen und dadurch gewissermaßen in den Bund der Trinker aufnehmen läßt.) Die Gemeinheit der trunkenen Kerle mit ihrer pöbelhaften Erscheinung steht in gar keinem Einklang mit dem hübschen Motiv, sodaß der Eindruck ein völlig widriger ist.

Die Reihe der angeführten Bilder läßt schon erkennen, daß das Talent unseres Meisters sich an jeder Gattung der Malerei versuchte. Fügen wir noch hinzu, daß er auch die Landschaft zum Gegenstande seiner Kunst machte, wenn auch meist nur in Beziehung oder in Verbindung mit Portrait- und historischen Darstellungen, ja daß er selbst bis zum Stillleben, zu Blumen- und Fruchtstücken herabstieg (fünf Gemälde dieser Art bewahrt noch das Museum zu Valladolid), so stellt sich uns Velasquez als ein überaus vielseitiger Künstler dar, dessen Stärke in der ungeschminkten und ungekünstelten Wiedergabe der Erscheinungen des Lebens und der Natur ruhte. Demgemäß war der Umfang seiner technischen Mittel ein sehr bedeutender und die Art seines Farbenauftrags so, daß jeder Strich der Intention des Künstlers entsprach. Seine Thätigkeit glich mehr einem mühelosen Werden, als einer Arbeit des Fleißes und der ausdauernden Sorgfalt. — In Bezug auf seine Auffassung läßt sich in der Zeitfolge seiner Werke ein allmäliges Fortschreiten von der gemeinen und strengen zur edleren und freien Nachahmung der Natur nachweisen, ohne daß sich, wie es geschehen, seine künstlerische Entwicklung, wie etwa die des Guido Reni, in drei streng geschiedene Perioden theilen ließe. Die Bekanntschaft mit den Erzeugnissen anderer Schulen haben, wie wir schon oben angedeutet, die Richtung seines Talents nicht geändert, höchstens könnte man dem ihm geistesverwandten Rubens einen fördernden Einfluß auf sein künstlerisches Wesen zusprechen.

Diego Rodriguez de Silva y Velasquez*) stammte aus einer angesehenen Familie Sevilla's, wo er im Jahre 1599 geboren wurde. Sein erster Lehrer war der uns schon bekannte Herrera, der Alte, ein rauher Geselle, zu zornigem Aufbrausen geneigt. Er blieb indeß nur kurze Zeit

*) Velasquez ist der Familienname seiner Mutter, welchen der Vater Juan Rodriguez de Silva dem seinigen nach spanischer Sitte hinzufügte.

in der Schule dieses unfreundlichen Meisters, da Herrera, den die Kunst des Gravirens zur Falschmünzerei verleitete, eines Tages aus Sevilla verschwand, um in einem Kloster Zuflucht vor richterlicher Verfolgung zu suchen. In Folge dessen wandte sich der junge Velasquez zu seiner weitern Ausbildung an Francisco Pacheco*) (1571—1654), einen Mann von vielseitiger Bildung und liebenswürdiger Persönlichkeit. Wenn Pacheco als Künstler geringere Originalität besaß, als seine Schulgenossen Roélas und Herrera, so war er doch ein gewandter und geschmackvoller Zeichner und von dem edelsten Streben beseelt. Sein Haus war dem Verkehre mit allen geistigen Notabilitäten Sevilla's geöffnet. Luis de Gongora, der Dichter so vieler reizender Volkslieder und Romanzen, stand in naher freundschaftlicher Beziehung zu Pacheco. Durch Vermittlung dieses trefflichen Mannes erhielt Velasquez Zutritt im Hause des Herzogs von Alcala, dessen reiche Sammlungen von Gemälden, Sculpturen und Büchern nicht minder wie der Umgang mit einer gewählten Gesellschaft auf die innere und äußere Bildung des jungen Künstlers von förderlichstem Einfluß war. Dazu wollte es das Glück, daß er an dem feinsinnigen Alonso Cano, von dem später die Rede sein wird, einen fast gleichalterigen Mitschüler fand. In Bezug auf Förderung seiner praktischen Kenntnisse war freilich der Unterricht Pacheco's für ihn von geringer Bedeutung, und es wird dem Scharfblick des Velasquez schwerlich entgangen sein, daß, wenn Pacheco besser über die Malerschulen von Cos und Ephesus, Florenz und Rom unterrichtet war, sein erster Lehrer, Herrera, sich jedenfalls besser darauf verstand, Dinge und Menschen, wie sie in Sevilla leibten und lebten, auf die Leinwand zu werfen**).

Pacheco gewann seinen Zögling von Herzen lieb, denn dieser zeigte nicht nur einen rastlosen Eifer und ein entschiedenes Talent, sondern auch gefällige Manieren und eine gewinnende Art des persönlichen Auftretens. Die Zuneigung des Vaters scheint auch dessen Tochter Donna Juana getheilt zu haben, die, als Velasquez kaum das zwanzigste Jahr erreicht hatte, sein Weib wurde***).

*) Den Aufzeichnungen Pacheco's in seinem Werke über die Malerei sind die wichtigsten und jedenfalls zuverlässigsten Nachrichten über das Leben des Velasquez zu danken.

**) Stirling, Velasquez and his works. p. 33.

***) „Nach Verlauf einer fünfjährigen Lehrzeit," sagt Pacheco (El Arte de la Pintura), „verheirathete ich ihn mit meiner Tochter in Ansehung seiner Ehrenhaftigkeit, seiner vortrefflichen Eigenschaften und der großen Hoffnungen, zu welchen seine natürlichen Anlagen berechtigten."

Die Lücke, welche die Unterweisung der Lehrer in seiner Ausbildung gelassen, hatte der eifrige Schüler indeß durch Selbststudien auszufüllen gewußt. Um das Mienen- und Geberdenspiel getreu wiedergeben zu können, wies er einen Bauerburschen, den er zu sich in Dienst genommen hatte, zu den verschiedensten mimischen Uebungen an, indem er ihn bald schreiend, bald lachend u. s. w. in variirender Körperhaltung auftreten ließ. Sodann zeichnete er Köpfe, so viel er ihrer nur habhaft werden konnte, und malte lebende und leblose Gegenstände aller Art bis hinab zu dem gewöhnlichsten Küchengeschirr, um die Wahrhaftigkeit seines Pinsels daran zu erproben. Die ersten selbständigen Gemälde, mit denen unser Meister auftrat, lassen ihn denn auch schon als den scharfen Beobachter des wirklichen Lebens erkennen, als den originellen Kopf, der nie sonderliches Verlangen trug, sich den Styl anderer Meister anzueignen, sondern einzig die Natur selbst als das große Vorlegeblatt für seine Studien betrachtete. Der Grundzug seines Kunstidioms zeigt sich schon deutlich in seinem berühmten Wasserverkäufer von Sevilla, wovon das Original sich in der Wellingtongalerie zu London befindet. Das Bild, von energischer, harter Formbezeichnung, wirkt überraschend durch die Wahrheit der Physiognomien, hat aber in den Motiven und der Gruppirung wenig Ansprechendes. Es ist eben eine einfache, ziemlich nüchterne Copie einer zufällig auf der Straße gefundenen Gruppe, ohne eigne geistige Zuthat.

Zum freieren Gebrauch seiner schöpferischen Kraft gelangte Velasquez erst, als er sich dem vollen Strome des Lebens ausgesetzt sah, Länder, Städte, Menschen und Kunstwerke aller Art kennen lernte. Im Frühjahr 1622 reiste er nach Madrid auf Veranlassung eines Landsmanns, des Don Juan de Fonseca, der ein Amt im Palast des Königs bekleidete und ihm die Erlaubniß verschaffte, in den Galerien des Pardo und Escurial Studien zu machen. Der weitere Plan dieses wohlwollenden Gönners, ihn in die Gunst des Königs einzuführen, schlug freilich fehl und Velasquez kehrte deshalb bald wieder in seine Vaterstadt zurück.

Inzwischen versuchte Fonseca auf einem anderen Wege, seinem jungen Landsmann in Madrid eine glänzende Laufbahn zu eröffnen. Es gelang ihm, den allmächtigen Minister und Günstling Philipps IV., Olivarez, Herzog von S. Lucar, für seinen jungen Freund zu interessiren. Velasquez erhielt in Folge dessen eine von 50 Dukaten begleitete Aufforderung des Ministers, wieder nach Madrid zu kommen. In Begleitung seines farbigen Sklaven und späteren Schülers, Juan de Pareja, traf er daselbst im Früh-



Der Infant Don Balthasar Carlos, nach Velasquez' Gemälde in der Galerie zu Madrid.

jahr 1623 wieder ein und malte das Bildniß des Fonseca, welches Zeugniß seiner Kunstfertigkeit Philipp IV., dem es vorgelegt wurde, bestimmte, den geschickten Maler in den Palast bescheiden zu lassen und ihn mit 20 Dukaten monatlichen Gehalt in seine Dienste zu nehmen. In seiner neuen Stellung malte Velasquez zunächst den König selbst, kriegerisch gerüstet in weiter sonnenheller Landschaft auf weißem Rosse einhersprengend. Dies Gemälde, von einer an Illusion streifenden Naturwahrheit (im Museum zu Madrid), verschaffte ihm die volle Gunst des Monarchen, die mit verschwenderischer Freigebigkeit alle diejenigen zu überschütten pflegte, denen er einmal seine Zuneigung geschenkt hatte. Der Meister erhielt für das Gemälde die Summe von 300 Ducaten, wurde zum Kammermaler ernannt und bezog als solcher hinfort außer seinem Gehalt noch besondere Emolumente, während ihm jeder Auftrag des Königs außerdem honorirt wurde. Zur Uebersiedelung seiner Familie erhielt er zugleich Anweisung auf eine beträchtliche Summe.

Philipp IV. war — man muß es ihm zum Ruhme nachsagen — ein wahrhaft edelmüthiger Freund der schönen Künste und Wissenschaften, und seinem persönlichen Interesse an der Poesie und Malerei, welche Künste er selbst als Dilettant ausübte, verdankt Spanien zum nicht geringen Theile die großartige Entfaltung des nationalen Kunstgeistes sowie die reichen Kunstsammlungen Madrids. Als fürstlicher Mäcen glänzte Philipp IV. in demselben Maße, wie ihm Charaktergröße und Herrschertalent mangelte. Die Sorge des Regierens überließ er den habgierigen Händen eines Olivarez, dessen übermüthige, blutsaugerische Politik nicht nur den Verlust reicher und großer Provinzen wie Portugal, Roussillon und Flandern, sondern auch die völlige Vernichtung des spanischen Ansehens in Europa nach sich zog, während der Wohlstand des Landes durch schmähliche Bedrückung des Handels und der Gewerbthätigkeit zu Grunde gerichtet wurde. Der König aber ließ sich durch alles Mißgeschick, welches seiner Herrschaft widerfuhr, kaum für einige Momente in seinen Lustbarkeiten und Lieblingsbeschäftigungen stören. Wenn er der Liebesaffairen satt war, wenn ihn Jagd und Soldatenspiel ermüdet hatten, ergötzte er sich an den Stücken Calderons, dessen glänzender Name sein Hofleben verherrlichte, lauschte den Versen des Quevedo de Villegas, der sein Secretär war, versuchte sich an Uebersetzungen italienischer Poesien und an eignen Dichtungen, oder verweilte in dem Arbeitszimmer des Zurbaran oder Velasquez, an welche er, wie an seine Hofpoeten, nicht müde wurde neue Ehren- und Gunstbezeugungen zu verschwenden.

Außer den genannten beiden heimischen Künstlern lebten damals am spanischen Hofe noch drei Meister, italienischer Abkunft und der Richtung der neuflorentiner Schule angehörend, nämlich Vincencio Carducho, Eugenio Caxes und Angelo Nardi*), von denen die ersteren schon unter Philipp III. zu Ansehen und Ehren gekommen waren. Es währte nicht lange und Velasquez hatte diese älteren Nebenbuhler völlig in Schatten gestellt, indem er sich eine Stellung eroberte ähnlich der, die Apelles, nach der Erzählung der Alten, zu seinem königlichen Freunde Alexander einnahm**). Eine besondere Veranlassung sich hervorzuthun und seine Ansprüche auf den ersten Rang zu begründen, bot ihm der König selbst, indem er die genannten vier Meister, jeden für sich, mit der Ausführung eines Gemäldes beauftragte, welches, anknüpfend an die Vertreibung der Moriskos***), der Verherrlichung Philipps III. gelten sollte. Ueber den Werth der vier Darstellungen sollte der Dominicaner Mayno, bei welchem der König seinen Unterricht im Malen empfangen hatte, und ein anderer Künstler, Namens Crescenzi, entscheiden. Als Siegespreis für die beste Leistung bot der König Amt, Titel und Einkommen eines Kammerherrn. Unser Meister feierte einen glänzenden Triumph über seine drei älteren Rivalen, und der König, dem das (wahrscheinlich beim Brande des Alcazar, wo es aufgestellt war, vernichtete) Bild über alle Maaßen gefiel, fügte zu der versprochenen noch andere Belohnungen, seine Huld sogar auf den Vater des Meisters ausdehnend, dem er ein jährliches Einkommen von 1000 Ducaten sicherte.

---

*) Vincencio Carducho, geb. um 1580 zu Florenz, kam mit seinem Bruder Bartolommeo Carduccio (1560—1608) um 1585 nach Madrid und erhielt von diesem, der Philipps II. Hofmaler war, seine Ausbildung. Sein Hauptwerk sind die 55 Bilder, welche das Leben des h. Bruno und die Legende der Karthäuser zum Gegenstande haben, ehemals in der Karthause el Paular, jetzt im National-Museum zu Madrid. Er starb 1638. — Eugenio Caxes (1577—1642) war ein Sohn und Schüler des Patriccio Caxesi aus Arezzo. Als eins seiner vorzüglichsten Gemälde gilt die Vertreibung der Engländer aus Cadix im Museum zu Madrid. — Angelo Nardi, geb. zu Florenz um 1590, kam erst 1625 an den Hof zu Madrid, wo er 1660 starb. Als sein bestes Werk rühmt Stirling (Velasquez and his works p. 160) eine Auferstehung Mariä im Bernardiner Kloster zu Alcala de Henares.

**) Diesen Vergleich macht schon Pacheco, sein Schwiegervater, in einem Sonett auf das vorerwähnte Portrait-Reiterbild Philipps IV., auf welchen letzteren freilich die Parallele schlecht passen will.

***) Dieser Act fanatischer Grausamkeit gegen die letzten Reste der längst christlich getauften Ueberbleibsel maurischer Stämme konnte wohl nur in dem Spanien des 17. Jahrhunderts als eine ruhmreiche Heldenthat gepriesen werden.

Im Jahre 1628 erschien **Peter Paul Rubens***) als Vollmachtträger der Infantin Isabella, Regentin der Niederlande, um sich vom Könige mildere Instructionen für die Behandlung ihrer Unterthanen zu erbitten. Eine glücklichere Wahl konnte Isabella nicht treffen, die Philipps Vorliebe für berühmte Künstler kannte. Ohne Zweifel erfüllte es diesen wiederum mit besonderer Genugthuung, daß er dem bewunderten Flamänder in Velasquez einen ebenbürtigen Meister zur Begrüßung und Empfangnahme entgegenschicken konnte.

Dieses Zusammentreffen der beiden großen Maler der Niederlande und Spaniens legte den Grund zu einer andauernden Freundschaft beider Künstler, und nicht wenig mag Rubens' Aufenthalt am spanischen Hofe dazu beigetragen haben, daß in Velasquez der Wunsch, die Kunstschätze Italiens an Ort und Stelle kennen zu lernen, sich zu heißer Begierde steigerte. Sein Verlangen zu befriedigen nahm unser Meister die erste passende Gelegenheit wahr, die sich ihm darbot.

Mit der Erlaubniß des Königs schiffte sich Velasquez am 10. August 1629 in Barcelona ein, um sich auf einem Schiffe des Marquis von Spinola nach Venedig bringen zu lassen. Nachdem er dort die Werke der großen venetianischen Meister kennen gelernt hatte, ging er über Ferrara und Bologna nach Rom, überall mit den größten Ehren empfangen. Die spanischen Agenten waren von Olivarez angewiesen, sich den Wünschen des königlichen Hofmalers zur Verfügung zu stellen und ihm den Zweck seiner Reise auf jede Weise zu erleichtern. Urban VIII. wollte ihm eine fürstliche Wohnung im Vatikan anweisen, was aber Velasquez, der durch Annahme solcher Auszeichnungen den Hauptzweck seiner Reise verkümmert zu sehen fürchtete, in höflichster Weise ablehnte. Das Studium lag ihm mehr am Herzen als die Ovationen, welche ihm die großen und kleinen italienischen Herrscher darzubringen sich beeilten. Wie wenig übrigens Velasquez trotz der großen Verehrung, die er einem Tizian und Rafael zollte, in den Geist dieser Künstlergrößen einzudringen vermochte, beweist die schon erwähnte **Schmiede des Vulkan**, welches Bild er während seines Aufenthalts in Rom, also unmittelbar unter den Eindrücken der Antike und des modernen Idealstyls anfertigte. Eine Erweiterung erfuhr sein Talent dagegen durch Poussin, dessen herrliche Landschaften ihn zu tieferer Auffassung der Natur in ihrer allgemeinen Erscheinung anregten.

*) Das Nähere über Rubens' Sendung nach Spanien und sein Zusammentreffen mit Velasquez wird bei der Lebensgeschichte dieses Meisters ausgeführt werden.

Von Rom, wo er fast ein ganzes Jahr verweilte, führte ihn der Weg nach Neapel, wo er die nähere Bekanntschaft des Ribera machte. Das Amt eines Vicekönigs verwaltete damals der Herzog von Alcala, der fürstliche Freund seines Schwiegervaters. Es läßt sich daher annehmen, daß sein dortiger Aufenthalt seiner Studienreise einen überaus erfreulichen Abschluß gab. Im Jahre 1631 kehrte er zur bestimmten Zeit nach Spanien zurück, vom Könige herzlich willkommen geheißen. Sein Umgang mit dem Monarchen wurde in der Folge immer vertrauter, sodaß er Philipp IV. fast unentbehrlich wurde und dessen Gesellschaft auch auf den Rundreisen durch die Provinzen theilen mußte. Während der folgenden Jahre führte Velasquez jene große Reihe herrlicher Portraitdarstellungen aus, von denen sich außerhalb Madrid die vorzüglichsten im Louvre, im Belvedere zu Wien und in den Galerien von München und Dresden finden. Einige vortreffliche Bilder dieser Art sind schon Eingangs erwähnt. Wir merken hier noch an: Der Infant Don Balthasar Carlos auf einem Pony mit keckem Reiterübermuth galoppirend, unvergleichlich in Bezug auf lebensvolle Darstellung jugendlicher Waghalsigkeit, gepaart mit der schon in dem Knaben zur Geltung kommenden spanischen Grandezza (in der Galerie zu Madrid); mehrere Portraitdarstellungen des Grafen Olivarez, von denen eine sich in der Eremitage zu Petersburg, eine andere sich in der Dresdener Galerie befindet; ferner in derselben Galerie das vielbewunderte Bildniß eines vornehmen Spaniers (Kniestück), von finsterem Ausdruck mit unheimlich lauerndem Blicke, welches, von Mosen das Portrait des Großinquisitors betitelt, für das Bildniß des Generals der Armada Don Pulido Pareja gilt*); Philipp IV. in ganzer Figur in der Eremitage zu Petersburg (von Kaiser Nicolaus 1850 mit dem Bildniß des Olivarez zusammen für 88,500 Francs angekauft); Brustbild Philipps IV. und die Familie des Malers im Belvedere zu Wien; endlich eine Jagdscene mit dem Könige und reichem Gefolge in der Nationalgalerie zu London.

---

*) Velasquez hat den Admiral mehrmals gemalt. Zwei dieser Bildnisse befinden sich in England im Privatbesitz (in Longford-Castle und in der Galerie des Herzogs von Bedford). Nach einer von Palomino mitgetheilten Anekdote, die an die Trauben des Parrhasios erinnert, war die Illusion des Gemäldes der Art, daß Philipp IV., als er zufällig in das Atelier des Meisters trat, den gemalten Pareja, der in einem dunklen Winkel stand, für den wirklichen hielt und ihm laute Vorwürfe über sein Verweilen machte, da er doch längst Befehl zur Abreise empfangen habe.

Um die Mitte der vierziger Jahre begann die spanische Malerei sich zur höchsten Blüthe zu entfalten. Grade um dieselbe Zeit, wo das unsinnige und frivole Regierungssystem des Olivarez das Reich Philipps II. politisch und ökonomisch zu Grunde gerichtet hatte und Philipp IV. sich genöthigt sah, endlich den übermüthigen Günstling vom Staatsruder zu entfernen, grade in diesen bösen Jahren erschien Esteban Murillo in Madrid, um sich zur vollen Entfaltung seiner eminenten Begabung zu rüsten und seinem Vaterlande — wenn auch nur für einen kurzen Zeitraum — auf dem Gebiete der bildenden Künste den ersten Platz unter den Nationen zu erobern. Velasquez nahm sich mit warmem Interesse seines jungen vielversprechenden Landsmanns an, der damals ungefähr fünfundzwanzig Jahre zählte. Der Glanz, welchen die Wirksamkeit solcher Meister dem spanischen Namen gaben, schmeichelte dem eitlen Sinne Philipps IV., der außer seinen Künstlern und Dichtern nicht viel mehr besaß, was seinen Stolz hätte ausmachen können. Um die Musen noch mehr an Madrid zu fesseln, gab er gern dem Rathe, eine Akademie zu errichten, Gehör und beauftragte Velasquez, nach Italien zu reisen, um zur Ausführung dieses Planes Erfahrungen zu sammeln und Lehrmittel und Lehrkräfte für das groß anzulegende Institut herbeizuschaffen.

In Folge dieses Auftrags unternahm unser Meister 1648 eine zweite Rundreise durch Italien. Diesmal führte ihn der Weg zunächst nach Genua, von dort über Mailand nach dem geliebten Venedig, welches er bei seiner ersten Reise in Folge der Kriegsunruhen früher, als ihm lieb war, hatte verlassen müssen. Weiterhin besuchte er Bologna, Modena, Parma, um sich sodann nach Florenz zu wenden, wo er Salvator Rosa und seine lustige Gesellschaft kennen lernte. Ueber Rom eilte er vorerst schnell nach Neapel, um mit dem Vicekönig in Betreff der von ihm gemachten Ankäufe von Kunstschätzen Verabredung zu treffen. Sein letztes Ziel war Rom, wohin er von Neapel den Rückweg nahm. Hier wurde er von Innocenz X., der den spanischen Interessen sehr ergeben war und durch sein Regierungssystem nach spanischem Muster Land und Leute ins Verderben brachte, im Uebrigen aber für künstlerische Bestrebungen wenig Sinn hatte, mit großen Ehrenbezeugungen empfangen. In die Academie von S. Luca aufgenommen, — den Eintritt verschaffte ihm das von ihm im Pantheon zur Ausstellung gebrachte Portrait seines Sclaven Pareja, wovon das Original sich in Longford-Castle befinden soll — malte er den Papst in vollem Ornat, auf rothem Thronsessel sitzend: eine Aufgabe, bei der Velasquez eine nicht

geringe Kunstfertigkeit anzuwenden hatte, da die rothe Farbe auch in der Gewandung und nicht minder in dem päpstlichen Gesichte eine dominirende Rolle spielte*).

Sein Aufenthalt in Rom währte über ein Jahr, da der Ankauf von Kunstwerken viel Zeit in Anspruch nahm. Dazu kam, daß er sich unmöglich aller Aufträge erwehren konnte, welche an ihn ergingen. Die vielen schmeichelhaften Freundschaftsbezeugungen der Fürsten und Cardinäle Roms, denen er sich schon im Interesse seines Reisezwecks nicht wohl entziehen konnte, wollten in irgend einer Weise erwidert sein. Ebenso unvermeidlich war es, daß er dem Verkehre mit den Künstlernotabilitäten Roms als Bernini, Algardi, Poussin, Berettini u. a. manchen Tag opfern mußte. Inzwischen wurde Philipp IV. immer ungeduldiger über das lange Ausbleiben des Meisters, dessen täglichen Umgang ihm Nichts zu ersetzen vermochte, und ein Freund, der Marquis La Lapilla, schrieb deshalb an Velasquez, er möge, sobald als thunlich, die Rückreise antreten. Im Frühjahr 1651 verließ er dann auch die ewige Stadt, um sich in Genua wieder einzuschiffen.

Nach Madrid zurückgekehrt, wurde er vom König zum Haushofmeister oder Hausmarschall (Aposentador mayor) mit einem Jahreseinkommen von 3000 Dukaten in Gold ernannt. Mit diesem Amte waren nicht geringe Obliegenheiten verbunden, als die Anordnung der Festlichkeiten, die Besorgung und die Instandsetzung der Wohnungen, wenn der König oder der ganze Hof seine Residenz wechselte oder Reisen machte. Da er außerdem mit der Aufstellung der inzwischen von Neapel eingetroffenen Kunstschätze viel zu thun hatte, so läßt sich denken, wie wenig Zeit dem Meister für Ausübung der Kunst blieb. Und doch ging der Künstler nicht ganz in dem Kammerherrn auf; vielmehr scheint die seltenere Beschäftigung mit dem Pinsel ihm Antrieb gewesen zu sein, um so mehr seine Kräfte bei jeder neuen Schöpfung zu concentriren und mit aller Energie walten zu lassen. Das glänzendste Zeugniß, wie wenig ihn sein Genius verlassen, liegt uns in dem Eingangs erwähnten unter dem Titel „Las Meninas" bekanntem Familienbilde vor, welches Velasquez im Jahre 1656 vollendete. Die Naturwahrheit der Scene und der betheiligten Figuren geht in diesem wunderbaren Gemälde so weit, daß man glauben könnte, der Meister habe

*) Das Original dieses vielfach von ihm wiederholten Bildes ist wahrscheinlich das im Palast Pamfili-Doria zu Rom befindliche (Stirling a. a. O. S. 159).

den Moment der Darstellung in wenigen Secunden fixirt*). Nach einer gangbaren Anekdote drückte Philipp IV. dem Maler seine Anerkennung für sein bewundernswürdiges Werk in einer sehr sinnreichen Weise aus. Der König pflegte fast Tag für Tag in Begleitung der Königin von dem Fortgange der Arbeit Notiz zu nehmen. Als Velasquez dieselbe endlich als vollendet bezeichnete und den König fragte, ob noch Etwas am Ganzen fehle, erwiderte dieser nach kurzem Besinnen: „Noch eine Kleinigkeit!“ nahm Pinsel und Palette und malte auf die Brust des Meisters, der, wie schon erwähnt, sich ebenfalls auf dem Bilde dargestellt hatte, ein rothes Ritterkreuz. Seine wirkliche Erhebung in den Ritterstand erfolgte freilich erst einige Jahre später (12. Juni 1658), weil, wie Stirling**) vermuthet, gewisse Formalitäten die Ausstellung des Adelsbriefs verzögerten. Von einem Ausspruch des Luca Giordano, der dies Gemälde nicht genug bewundern konnte, erhielt dasselbe den Namen „die Theologie (das Evangelium) der Malerei“. Außer diesem Gemälde stammt noch eine Reihe trefflicher Portraits der zweiten Gemahlin des Königs, der lustigen Maria Anna von Oesterreich, und ihrer Tochter Maria Theresia (geb. 1651) aus dieser letzten Periode des Meisters. Die Infantin malte er in verschiedenen Größen und Altersstufen. Am meisten bewundert wird die Darstellung, welche sich im Louvre findet.

Nach Abschluß des Pyrenäischen Friedens im November 1659 besorgte Velasquez die Vorbereitungen und decorativen Einrichtungen zur Zusammenkunft Philipps IV. und Ludwigs XIV., dem die Infantin Maria Theresia vertragsmäßig verlobt war. Unser Meister errichtete bei dieser Gelegenheit auf der Fasaneninsel (Conferenzinsel) am Ausflusse der Bidassoa eine Reihe pavillonartiger Gebäude, in deren Mitte sich die königliche Halle erhob, wo die beiden Monarchen sich zuerst begrüßten, um den Friedensschluß zu besiegeln. Charles Lebrun hat diese Ceremonie in einem Gemälde (im Louvre) verewigt, auf welchem man auch unter den Hofleuten den königlichen Hausmarschall bemerkt*). Der Meister erscheint hier schon sehr gealtert und hinfällig. Seinem Leben war auch nur noch eine kurze Spanne Zeit zuge-

---

*) Velasquez seems to have anticipated the discovery of Daguerre, and taking a real room and real chance-grouped people, to have fixed them, as it were, by magic for all time on his canvas (Stirling a. a. O. S. 173).

**) Stirling a. a. O. S. 174.

***) Blanc, Histoire de peintres. Velasquez.

messen. Die Reise nach der französischen Grenze, die stete Aufregung, in welcher er durch seine mannichfachen Vorkehrungen zu den sich drängenden Festlichkeiten und durch die Theilnahme an denselben gehalten wurde, hatte seine Kräfte über die Maßen angegriffen. Bei seiner Rückkehr nach Madrid begann er zu kränkeln und starb, von einem schleichenden Fieber ergriffen, am 7. August 1660. Seine Wittwe, untröstlich über den Verlust, folgte ihm in acht Tagen nach. Beide fanden in der von den Franzosen im Jahre 1811 zerstörten Kirche S. Juan zu Madrid ihre Ruhestätte. Von den Kindern, deren sie, nach dem die Familie des Malers darstellenden Gemälde von Velasquez in der Galerie des Belvedere zu Wien, sechs gehabt haben, scheint nur eine Tochter sie überlebt zu haben, welche an den Maler Mazo Martinez verheirathet war.

Der Tod des Meisters wurde im ganzen Lande nicht nur von denen, welche ihm nahe standen, als ein schmerzlicher Verlust empfunden. Seine edle Sinnesweise, seine hülfreiche Hand, sein rein menschliches Wohlwollen, welches er namentlich gegen jüngere Kunstgenossen an den Tag legte, hatte seinem Namen weit und breit Liebe und Verehrung erworben. Gern erkannte er fremdes Verdienst an, und fern davon, seine glückliche Lebensstellung für selbstsüchtige Zwecke auszunutzen, war es ihm eine Herzensfreude, mit seinem mächtigen Einfluß dem Bedürftigen unter die Arme zu greifen. Sein Grab deckte nicht nur der Lorbeer des Künstlers, sondern auch der Ruf eines wahren Edelmanns.

Unter den zahlreichen Schülern des Velasquez war keiner, der nur annähernd die Bedeutung des Meisters erreicht hätte. Als der vorzüglichste gilt Juan de Pareja, der, als Sclave (daher el Esclavo genannt) in das Haus des Velasquez gekommen, später dessen Schüler und Liebling wurde.

Alonso Cano.

(1601—1667.)

Eine ganz eigenthümliche Stellung unter den spanischen Malern nimmt der Mitschüler und Freund des Velasquez Alonso Cano ein. Sein Kunstidiom weicht in so vielen Beziehungen von dem allgemeinen Typus der Schule ab, daß die Erscheinung desselben gradezu etwas Räthselhaftes haben würde, wüßten wir nicht, daß der Maler sich in ihm zugleich mit dem Plastiker und Architekten entwickelt hat; denn auch in den beiden Schwesterkünsten war Cano ein Meister von großem Ruf, und dieser Ruf muß in Bezug auf die Bildnerei wenigstens als ein wohlverdienter bezeichnet werden. Was die Seltsamkeit seines künstlerischen Wesens noch erhöht, ist der Widerspruch zwischen seinem lebhaften, ungefügigen, leicht aufwallenden Temperament und der seelenvollen Ruhe und Milde, der elegisch-träumerischen Stimmung, die seinen vorzüglichsten Schöpfungen eigen ist. Indeß ist dieser Widerspruch auch nur ein scheinbarer. In rauher Schale barg Cano einen süßen Kern. Der Sturm der Leidenschaft, welchen sein Stolz und sein trotziger Eigensinn nicht selten heraufbeschwor, ging rasch vorüber und berührte nicht die krystallene Tiefe seines trefflichen Gemüths.

Feinheit der Zeichnung, Schönheit und Adel der Form sind die charakteristischen Vorzüge der Kunstweise dieses Meisters sowohl in seinen Bildwerken wie in seinen Malereien. Man hat ihn deshalb auch wohl den spanischen Guido Reni genannt. Das naturalistische Element der Schule, welche ihn erzog, schmolz bei ihm auf ein Minimum zusammen

und giebt sich außer in den malerischen Wirkungen des Helldunkels, fast nur noch in der portraitartigen Erscheinung seiner Köpfe und in genreartigen Motiven zu erkennen, doch so, daß der Schönheit der Form und der ernsten Wirkung dadurch niemals Eintrag geschieht. Unter seinen zahlreichen Werken finden sich freilich viele flüchtige, vielleicht um des Broderwerbs willen schnell angefertigte, zum Theil selbst ganz decorativ gehaltene Arbeiten. Seine besseren Schöpfungen athmen aber eine innere und äußere Harmonie, eine innige Verschmelzung von Inhalt und Form, welche man an nur wenigen Gemälden der kirchlichen Kunst des 17. Jahrhunderts wahrnehmen wird.

Außer wenigen Portraits hat Cano nur Altarbilder für Kapellen und Betpulte gemalt, wie denn auch seine bildnerische Thätigkeit nur kirchlichen Zwecken diente. Auf diesem beschränkten Gebiete war es wiederum das eigentliche Andachtsbild, was ihm am meisten zusagte. Bestimmte Scenen aus der biblischen Geschichte und Legende in historischer Weise zu schildern, lag ihm weniger am Herzen. Die einfache Gestalt oder Gruppe (meist in landschaftlicher Umgebung ruhig gehalten oder auch, wie bei den Darstellungen der h. Familie, durch genrehafte Züge belebt) zog ihn am meisten an. Oft hat er die Madonna mit dem Kinde dargestellt so hold und lieblich in Form und Ausdruck, als ob ihn der Geist der lombardischen Schule des fünfzehnten und sechszehnten Jahrhunderts inspirirt habe. Seine Statuetten dieser Art in der Sakristei der Kathedrale von Granada sind von unübertrefflicher Schönheit und von bewundernswürdiger Feinheit der Ausführung. Von seinen gemalten Madonnen zeichnen sich vorzüglich aus: die h. Jungfrau in der Einsamkeit an demselben Orte (Maria, in tiefer Trauer betend, ist von so ergreifendem Ausdruck, daß sie zur innigsten Sammlung stimmt)*), die h. Jungfrau vom Rosenkranz, Altarblatt in der Kathedrale zu Malaga (Maria auf Wolken thronend, von Engelknaben verehrt), Maria in einer Landschaft, mit stiller Mutterfreude das auf ihrem Schooße liegende Christuskind betrachtend, im Museum zu Madrid. Großartig und ergreifend in der Wirkung ist die einfache Gruppe des von einem Engel betrauerten Leichnams Christi, in demselben Museum.

Alonso Cano führte ein unruhiges und unstätes Dasein. Er wurde im Jahre 1601 in Granada geboren und erlernte anfangs das Handwerk

*) Passavant, a. a. O, S. 105.

seines Vaters, der ein Tischler und Verfertiger von Holzornamenten war. Die Beschäftigung desselben bei der Errichtung großer Prachtaltäre, mit denen man die Kirchen in Spanien auszustatten pflegte, erweckte in dem Knaben den Wunsch, vom Kunsthandwerke zur Kunst überzugehen. Statt der Anfertigung gewöhnlicher Holzverzierungen wollte er sich lieber der Bildschnitzerei widmen, welche bei der Decoration der prächtigen Altarschreine (Retablos) eine wichtige Rolle spielte. Die Technik, die dabei zur Anwendung kam, bestand darin, daß die Holzsculpturen vergoldet, bemalt und durch ein besonderes, nicht mehr bekanntes Verfahren geglättet wurden („estofado") in der Art, daß die Oberfläche einen der Emaille ähnlichen Glanz erhielt. Noch weiter erstreckten sich die Wünsche des jungen Cano auch auf Erlernung der Malerei, um es dahin zu bringen, daß er selbst ein vollständiges Altarwerk in Bezug auf künstlerischen Schmuck ganz allein ausführen könne. Seine Wünsche sollten befriedigt werden. Der Vater brachte ihn nach Sevilla in die Schule des Pacheco, wo wir ihn bereits als Mitschüler des Velasquez kennen lernten.

Je weniger der letztere von der mehr idealen Auffassungsweise des gemeinsamen Lehrers bestimmt wurde, desto tiefer wird Cano davon berührt worden sein. Auf das Studium der Antike geführt, wozu er in der Sculpturensammlung des Herzogs von Alcala eine günstige Gelegenheit fand, scheint er Pinsel und Palette eine Zeit lang ganz bei Seite gelegt zu haben, um bei dem Bildhauer Juan Martinez Montanez, einem in seinem Fache hoch angesehenem Künstler, sein plastisches Talent zu bilden. So vorgebildet und ausgerüstet mit vielen Kenntnissen und einer geschickten Hand eröffnete er in Sevilla ein Geschäft und erwarb durch die ersten von ihm entworfenen und ausgeführten Retablos u. a. im S. Paulskloster zu Sevilla so großen Beifall, daß sein Ruf sich bald im Lande ausbreitete. Noch mehr steigerte sich sein Ansehen, als er nach seines Vaters Tode 1630 ein von diesem übernommenes Altarwerk in der Kirche von Librija vollendet hatte. Die Statue der h. Jungfrau, welche den Altar schmückte, wurde von den zur Schätzung berufenen Experten, darunter auch Martinez, so vortrefflich gefunden, daß man dem Künstler noch 250 Ducaten über den bedungenen Preis des Altars zuerkannte.

Nach dem Weggange des Velasquez nahm Cano unbestritten den ersten Rang unter den Künstlern Sevilla's ein. Daß dem so sei, wußte er selbst am besten, und diese Gewißheit spornte seinen hochfahrenden Sinn und verleitete ihn, seine Ueberlegenheit in verletzender Weise geltend zu

machen. Bei seiner heftigen und reizbaren Natur darf es uns daher nicht Wunder nehmen, daß er sich leicht in Händel verwickelte. Eines Tages erstach er im Duell einen Maler, Don Sebastiano de Llano y Valdez, den er herausgefordert hatte, und mußte, da das Gesetz ihn als Mörder verfolgte, sein Heil in der Flucht suchen. Er entkam glücklich nach Madrid, wo ihm die Freundschaft des Velasquez behülflich war, sich durch Vermittelung des Herzogs von Olivarez bei Philipp IV. Gnade zu erwirken. Ja, nicht nur das, Cano wurde sogar nach kurzer Zeit in die Zahl der Hofmaler aufgenommen und häufig mit Aufträgen für den König bedacht.

Von dieser Zeit an (1637) entfaltete der Meister eine große Thätigkeit, und nicht nur die Kirchen und Klöster Madrids, sondern auch die vieler andern spanischen Städte besitzen zahlreiche Werke seiner Erfindung, die aber nur zum Theil von ihm selbst ausgeführt zu sein scheinen. Da er als Unternehmer von Lieferungen ganzer Altarwerke genöthigt war, für geringe Preise auch weniger sorgfältige Arbeiten zu fertigen, so findet darin die große Ungleichheit der ihm zugeschriebenen Sculpturen und Malereien ihre Erklärung und Entschuldigung. Ebenso darf es uns nicht auffallen, daß der architektonische Aufbau der Retablos, welche von Cano herrühren, Nichts von dem feinen Geschmacke verräth, welchen er als Maler und Bildschnitzer bekundete. In dieser Beziehung scheint er vielmehr sich dem Modegeschmack völlig unterworfen und deshalb die gewundene und gebrechselte Architektur, zu welcher Bernini den Grund gelegt, als nothwendiges Uebel beibehalten zu haben.

Trotz seines großen Rufs und seiner ausgedehnten Thätigkeit gelang es Cano nicht, sich eine behagliche Lebensstellung zu erringen. Er war vermuthlich ein schlechter Haushalter, in gleichem Grade sorglos in seinen Ausgaben, wie ihm der Erwerb leicht wurde. Seine Menschenfreundlichkeit und Herzensgüte wissen seine Biographen nicht genug zu rühmen. Den Armen gab er gern und reichlich, wenn er Geld hatte; ja es heißt von ihm, daß er, wenn seine Kasse gerade erschöpft war, dem Bittenden eine rasch entworfene Skizze zu schenken pflegte, indem er ihm zugleich Namen und Wohnung eines Kunstliebhabers aufgab, wo das Blatt in Münze umzusetzen wäre. Der Umstand, daß zuweilen der Mangel an seine Thüre klopfte, mag es erklären, daß Cano sich fortwährend mit dem Plane beschäftigte, irgendwo eine geistliche Pfründe oder Sinecure zu erhalten. Den ersten Versuch dieser Art machte er in Toledo, wo er sich 1643 um die

Stelle eines Maestro mayor an der Kathedrale bewarb. Die Hoffnung schlug ihm fehl, da man einen andern Bewerber vorzog. Nach einer nicht ganz verbürgten Erzählung des Palomino und José Pellicer verlor er während seines dortigen Aufenthalts seine noch junge Frau durch den Meuchelmord, welchen einer seiner Arbeiter, um ihn zu berauben, während seiner Abwesenheit an ihr verübte. Da es bekannt war, daß Cano mit seiner Gattin unverträglich umging, so wälzte sich der Verdacht des Mordes auf ihn selber. Die Furcht vor der Folter trieb ihn nach Madrid, wo er vergeblich seine Gönner und Freunde zur Abwendung der Tortur aufbot. Es heißt, der König habe nur insoweit das Verfahren zu mildern geboten, daß sein rechter Arm dabei verschont bleibe. Da er trotz der Execution nichts gestand, so wurde er für unschuldig erachtet und freigelassen.

Ganz unwahrscheinlich ist diese Begebenheit nicht und es hat fast den Anschein, als ob der grimmige Haß und die maßlose Verachtung, welche Cano gegen die spanischen Schergen, namentlich die Diener der h. Hermandad an den Tag legte, zum Theil in der unfreiwilligen Bekanntschaft ihren Grund hatte, welche er mit Leuten dieses Schlages machen mußte. Sein Abscheu gegen die Häscher und Inquisitoren ging so weit, daß er, um ihre Begegnung zu vermeiden, bei seinen Ausgängen lieber Umwege durch Seitengassen einschlug; ja, er soll ein Kleidungsstück, wenn er damit zufällig den Rock eines Pönitentiarius gestreift hatte, nie wieder auf den Leib gebracht haben. Ein anderer Zug seiner absonderlichen und cholerischen Gemüthsart ist der, daß ihn das Markten um den Preis oder das Bemängeln einer Arbeit im höchsten Grade empörte. In seiner Wuth zerriß er dann wohl die Leinwand und warf die Stücke dem unfreundlichen Besteller vor die Füße, oder er verließ die halbfertige Arbeit, wie die Malereien im Chore der Kathedrale zu Malaga, und war durch keine Vorstellungen zur Wiederaufnahme derselben zu bewegen.

Im Jahre 1647 gelang es ihm endlich ein kirchliches Amt zu erhalten. Er wurde Majordomus der Brüderschaft zu den sieben Schmerzen Mariä in Madrid. Die Freude dauerte aber nicht lange. Da es zu seinen Amtspflichten gehörte, bei der Procession in der Charwoche den Zug der Maler und Goldschmiede in Gemeinschaft mit dem der Gerichtsdiener zu führen, so protestirte er gegen diese Verbindung der Künste mit den Aguazils. Den Protest und sein Ausbleiben bei der Procession mußte er mit 300 Ducaten Strafe büßen.

Was ihm in Toledo und Madrid fehlgeschlagen war, suchte er darauf in seiner Vaterstadt Granada zu erreichen, wohin er in seinem funfzigsten Lebensjahre zurückkehrte. Dort bewarb er sich um die Stelle eines Vorsängers (Cantor) an der Kathedrale und machte es den Domherrn begreiflich, wie wohl sie daran thäten, da Sänger zur Genüge vorhanden seien, ihn in ihre Dienste zu nehmen in Anbetracht seiner künstlerischen Fähigkeit, die der Erhaltung und Verbesserung des Kirchenschmucks zu Gute kommen würde. Die Domherrn wandten sich in dieser Frage an den König, der in Ansehung der künstlerischen Verdienste des Candidaten keinen Anstand nahm, die Wahl Cano's zu empfehlen, jedoch unter der Bedingung, daß dieser sich in sacris ordiniren lasse*). Hierauf in sein Amt eingeführt, schlug er seine Werkstatt in dem ersten Stock des großen Thurms der Kathedrale auf, welchen ihm das Kapitel zu diesem Zwecke einräumte. Die einzige Verpflichtung, die ihm auferlegt wurde, war pro forma an Sonn- und Feiertagen unter den Chorsängern zu erscheinen. Da er sich aber in der Folge halsstarrig weigerte, die geistliche Weihe zu empfangen, so wurde er im Jahre 1656 auf Befehl des Königs seines Amtes für verlustig erklärt. Vergebens versuchte er in Madrid diesen Befehl rückgängig zu machen, hatte aber bei seinem dortigen Aufenthalt das Glück, sich die Gunst des Erzbischofs von Salamanca zu erwerben. Dieser verschaffte ihm eine andere Pfründe und bewirkte, daß er 1658 die Sinecure an der Kathedrale zu Granada zurückerhielt, in deren Genuß er bis zu seinem Ende im Jahre 1667 verblieb. Charakteristisch für den Eigensinn und das Schönheitsgefühl des Meisters ist die Anekdote, welche über seinen Tod berichtet. Als ihm der Priester, der ihn mit den letzten Tröstungen der Religion versah, ein schlecht gearbeitetes Kruzifix reichte, sträubte er sich, den Gekreuzigten zu küssen, weil es das Werk eines Pfuschers sei. Man mußte ihm ein gewöhnliches Kreuz von Holz bringen, welches er sterbend in die Arme schloß. —

Nur wenige Gemälde Cano's finden sich außerhalb der spanischen Galerien und Kirchen. Eine treffliche Darstellung des Apostel Paulus besitzt die Dresdener Galerie, für welche dies Gemälde im Jahre 1853

*) Nach Palomino (Bd. I. S. 580) hatte das Kapitel sich anfangs geweigert, die Candidatur Cano's zuzulassen, der König selbst aber die Wahl mit den Worten empfohlen: „Wenn dieser Maler ein studirter Mann wäre, wer weiß ob er nicht Erzbischof von Toledo geworden wäre. Ich kann Domherrn, wie ihr seid, ganz nach Belieben machen, aber nur Gott kann einen Alonso Cano schaffen!“



Madonna in einer Landschaft. Nach dem Gemälde Cano's im Museum zu Madrid.

in der Auction der Sammlung Louis Philipps angekauft wurde*). In der Galerie Esterhazy in Wien sieht man einen h. Johannes, die Apokalypse schreibend, in dem Berliner Museum den Esel des Bileam und eine h. Agnes.

In der Schule von Granada, welche Cano begründete, lebte noch eine Zeit lang der Styl des Meisters fort; indeß blieben Schüler und Nachahmer weit hinter ihm zurück, und keiner derselben hat auch nur den Anspruch erworben, seinen Namen in den Annalen der Kunstgeschichte aufbewahrt zu sehen.

*) Vergl. Schäfer, die Gemäldegallerie zu Dresden, B. III. S. 1283.



Esteban Murillo.

(1617—1682.)

Wir kommen zu dem letzten großen Namen, den die Kunst der Malerei in Spanien aufzuweisen hat, zu dem Meister, welchem neben Rubens unbestritten der erste Rang unter den Künstlern seines Jahrhunderts gebührt. Es wäre müßig, die Vorzüge dieser beiden gewaltigen Rivalen gegeneinander abzuwägen, um dem einen oder andern ein größeres Verdienst, eine höhere Stufe des Genius zuzuerkennen; kaum aber dürfte es zu bestreiten sein, daß Murillo der liebenswürdigere von beiden ist, da er die einfache, gemeinverständliche Sprache des Herzens redet, während der große Flamänder, wo er seine volle Kraft entfaltet, mit mächtiger Gedankenfülle auf uns einstürmt und der Dissonanzen nicht achtet, die aus den Accorden seiner rauschenden Oratorien nicht selten hervorbrechen. Zur Charakteristik der Kunstweise Murillo's mögen hier die treffenden Bemerkungen Passavants und Kuglers einen Platz finden.

Mit Velasquez, sagt der Erstere*), fühlten wir uns bei männlicher Würde behaglich auf der Erde; Zurbaran riß uns in die hohen Regionen der Ekstase; Alonso Cano erfreute uns durch würdevolle Schönheit und Milde. Murillo, von sanfterem Temperament, vereinigte in sich einigermaßen alle diese Eigenschaften und verklärte sie durch seinen frommen, poetischen Sinn, sein tiefes Gemüth und den Zauber seines unübertroffenen Colorits. Betrachten wir das harmlose Leben seiner Sevillaner Gassenjungen, das er uns auf's naivste vergegenwärtigt, so freuen wir uns an dieser glücklichen Genügsamkeit unter dem schönen Himmel Andalusiens. Beobachten wir das milde Walten seiner von göttlicher Liebe erfüllten Heiligen auf Erden, wie in dem Gemälde des h. Thomas von Villanueva im Museum zu Sevilla, so stimmt er unsere Seele zu frommer Theilnahme. Gelangen wir zu seinen in heiliger Gluth dem Irdischen entrückten Heiligen, wie in seinem h. Franciscus, den gekreuzigten Heiland umfassend, so werden wir hingerissen zu der edelsten Erhebung, die jedoch den höchsten Aufschwung in seinen Darstellungen der „Conception" findet, wo die reinste Jungfrau in demuthsvoller Gottergebung, der Erde nicht mehr angehörend, uns gleichwie die Engel, die sie umgeben, zu freudigem Jubel stimmt. — Auf diese Weise finden wir in seinen Werken stets Friede und Erhebung, wie dieselben in seiner frommen Seele gewaltet. Als Spanier konnte er sich indessen nicht über einen gewissen Naturalismus erheben, und die höchste Blüthe idealer Schönheit, wie wir sie bei Raphael verehren, blieb ihm verschlossen; selbst seine schönen, geistig so überirdischen Marien erreichen nicht einmal die Schönheit, die er in dem ihn umgebenden Leben hätte finden können. Dagegen hat wohl nie ein Künstler die bis zum Ueberschwänglichen gesteigerte Ekstase mit einem so reinen Adel bekleidet, wie Murillo. Und überhaupt finden wir allen seinen Schöpfungen das Siegel seiner edlen Seele aufgedrückt, wie denn auch in dem Zauber seines Helldunkels sich die Harmonie seines tiefen Gemüthes offenbart.

In Murillo, heißt es bei Kugler**), treffen alle Strahlen der spanischen Kunst zu einem mächtigen Lichtglanz zusammen. Wie Rubens, so vereinigte auch er eine unglaubliche Productivität mit einem zwar nicht frühen, aber weit verbreiteten Ruhme und einer liebenswürdigen Persönlichkeit; seine beiden Bildnisse im Louvre stellen ihn als das Ideal einer edelsinnlichen,

*) Passavant, a. a. O. S. 107.

**) Kugler, Geschichte der Malerei, II. S. 452.



Johannes als Eremit, nach Murillo.

südlich energischen Natur dar. Er war Schüler des Castillo, bildete sich aber vornehmlich nach den Mustern des Velasquez, Ribera (Spagnoletto) und van Dyck. Indeß geht die Einwirkung dieser Vorbilder bei ihm nicht über das Formelle hinaus und wird auch da von einer Eigenthümlichkeit überwogen, welche ihn vielleicht zum ersten Maler seines Jahrhunderts macht. An äußerer dramatischer Energie übertrifft ihn Rubens, an vielseitiger Entwickelung der Form und an Größe des Styles sind ihm die bessern italienischen Eklektiker überlegen, dagegen ist kein Maler dieser großen Zeit so voll von ewig frischer, unversiegbarer Inspiration, keiner so frei von leerer Prätension und Nüchternheit*). Bei ihm ist die Leidenschaft, welche durch die Kunst seines Jahrhunderts geht, in ihrer schönsten Form ausgeprägt; sie ist Andacht, Liebe, Hingebung und süße, göttlich naive Sinnenfreude geworden; sehr selten, nur wo der Gegenstand es ausdrücklich verlangte, trübt der Fanatismus und die Bigoterie diese reine Welt, niemals aber wird Murillo gemein und roh. Er ergründet alle Tiefen des Naturalismus und taucht doch immer gleich dem Schwan unbefleckt wieder empor.

Es ist wahr, er läßt oft genug alle Mängel erkennen, die mit der Begeisterung vereinbar sind; seine Composition ist flüchtig bis ins Styllose; ganze große Partien seiner Bilder sind bis zur Undeutlichkeit nachlässig; die weit geworfene Gewandung läßt hie und da die Motive des Körpers im Unklaren; endlich wiederholt sich der Meister mit ebenso geringem Bedenken als z. B. italienische Operncomponisten, was auch bei dem vorherrschenden Zweck der Erbauung gar nicht befremden kann. Aber er bleibt dabei innerlich wahr und auch die spätesten Bilder dieser Art sind im Ausdruck kaum minder tief und voll als die frühern. Zudem sind mit diesen Stylmängeln überwiegende Vorzüge verbunden: eine Vollendung des Colorits und des Helldunkels, wie sie sich nur noch bei Velasquez findet, und die schönste Lebendigkeit der Darstellung. Murillo ist allerdings Naturalist und dem Geist der damaligen spanischen Kunst gemäß mußte er es sein, aber er drang zu einer sinnlichen Schönheit durch, welche verbunden mit dem Ausdruck der Begeisterung alle Stylregeln zum Schweigen bringt. Seine Gestalten sind nicht Ideale erhöhter Menschlichkeit wie diejenigen Rafaels, — selbst durch ihre heiligste Verzückung blickt irdische

*) In diesem Betracht kann man Murillo wohl den Rafael seines Jahrhunderts nennen. Mehrere Maler erreichen und übertreffen ihn in einzelnen Beziehungen und in einzelnen Werken, aber keiner hat wohl so viele allgemein ansprechende Gemälde hinterlassen als er.

Bedürftigkeit hindurch, — aber sie reißen die Seele hin, weil sie das schönste, üppigste Erdendasein in unmittelbarer Verknüpfung mit dem Himmlischen darstellen. Sie sind ganz durchglüht von Sensibilität, wie diejenigen Coreggio's, und dabei von Licht umfluthet wie diese, aber es hat sie ein edleres Gemüth geschaffen und die Devotion einer neuen Zeit mächtig darin ausgedrückt.

Die Künstlerlaufbahn Murillo's war von vorn herein nicht so geebnet wie der Weg, den Velasquez zur Entwickelung seines Talents fand; auch



Sevillaner Gassenjunge, nach Murillo.

scheint der Durst nach Ruhm, das Verlangen nach einer glänzenden Lebensstellung sein Streben nicht beflügelt zu haben, da er es vorzog, in engeren Kreisen und an der Scholle haftend ein ruhiges, der Kunst geweihtes Dasein zu führen, statt, wie er es bei dem hohen Ansehen, dessen er später genoß, leicht vermocht hätte, sich in dem Glanze königlicher Huld zu sonnen. Das Schicksal des Meisters ist deshalb auch arm an hervorstechenden Ereignissen, sodaß wir nur wenig über sein Leben zu berichten haben.

Bartolomé Estéban Murillo wurde gegen Ende des Jahres 1617 in Sevilla geboren, da er, urkundlichen Nachrichten zufolge, am 1. Januar 1618 getauft worden ist. Seine Eltern, die mittellos gewesen zu sein

scheinen, überließen, da sie von Sevilla fortzogen, die Erziehung und Ausbildung des Sohnes einem Anverwandten, dem Maler Juan del Castillo, welcher einer der Kunstweise des Herrera el viejo verwandten Richtung folgte. Der Einfluß dieser Schule läßt sich deutlich in den Bildern Murillo's erkennen, welche der ersten Periode seiner Entwickelung angehören. Sie kennzeichnen sich durch eine derb naturalistische Auffassung und ein schweres undurchsichtiges Colorit. Die meisten Gemälde dieser Art gehören ihrem Gegenstande nach dem niedern Genre an und geben in den meisten Fällen eine höchst lebendige Anschauung von den lungernden und bettelnden Straßenvagabunden, die noch heute die vielgepriesene Vaterstadt des Meisters bevölkern. Solche Genrestücke sind in deutschen Galerien nicht selten; namentlich besitzt die Münchener Pinakothek mehrere dieser Sevillaner Gassenbuben, die in behaglicher Nonchalance ein glücklich erobertes Frühstück verzehren, einen Hund necken oder mit Würfeln und Kartenspiel sich die Zeit vertreiben. Von den wenigen Gemälden kirchlichen Inhalts, welche dieser Periode angehören, ist das berühmteste eine Darstellung der h. Familie, bei welcher Maria als gute Hausmutter sich mit einem Garnhaspel zu schaffen macht (im Museum zu Madrid).

Murillo hatte kaum seine Lehrjahre hinter sich, als Juan del Castillo von Sevilla nach Cadiz übersiedelte und seinem Zöglinge die Sorge für sein Fortkommen allein überließ. Dieser suchte sich, so gut er konnte, durchzuschlagen, indem er sich, da bettelnde Gassenjungen kein gesuchter Artikel war, auf die Anfertigung kleiner Heiligenbilder legte, die, für den Export nach Westindien bestimmt, muthmaßlich zur Unterstützung der Bestrebungen spanischer Missionen dienten. Solche Bildchen hielt der junge Künstler an Markttagen zu Dutzenden feil, um daraus den geringen Betrag zu lösen, den er für seinen Lebensunterhalt benöthigte.

Aus dieser gerade nicht beneidenswerthen, wenn auch für ihn selbst wenig drückenden Lage sollte ihn bald die Rückkunft eines älteren Mitschülers, des Pedro de Moya aus Granada (1610—1666), befreien, welcher in London in der Werkstatt des Van Dyck gearbeitet hatte und sich um diese Zeit in seiner Vaterstadt niederließ. Moya führte die Malweise des berühmten flamändischen Meisters in Sevilla ein und fand damit viele Bewunderer. Auch Murillo zählte zu ihnen. Er fühlte dabei schmerzlich, wie ungenügend seine Technik noch sei, und heftiger als je regte sich in ihm der Wunsch, die großen Meister Italiens und der Niederlande kennen zu lernen und nach ihren Werken zu studiren. Der kürzeste Weg, welcher

ihn diesem Ziele näher bringen konnte, war eine Reise nach Madrid, wohin ihn außerdem der schon bedeutende Ruf seines Landsmanns Velasquez locken mochte.

Mit den geringen Ersparnissen, welche er bei seinem Bilderverkauf erübrigt, in der Tasche, machte sich Murillo eines Tages kurz entschlossen auf den Weg, ohne von Freunden und Verwandten Abschied zu nehmen und von seinem Reiseplan etwas laut werden zu lassen. Dies war im Jahre 1643. Eben hatte er das fünfundzwanzigste Jahr zurückgelegt und stand in der Lebensperiode, wo jugendliche Spannkraft und reifender Verstand sich zu begegnen pflegen, um über Bestimmung und Schicksal des Menschen das Loos zu werfen.

In der Hauptstadt angekommen, war sein erster Gang zu Velasquez, von dem wir bereits wissen, daß er unsern Meister mit großer Zuvorkommenheit empfing. Auf das bereitwilligste verschaffte der Kammermaler des Königs seinem jungen Landsmann die Erlaubniß, in den königlichen Gemäldesammlungen des Cierzo und Escurial seine Studien zu machen und die Bilder der berühmten Meister, die dort vertreten waren, nach Belieben zu copiren. Murillo benutzte diese so freigebig gebotene Gelegenheit in ausgedehntem Maße. Mehr aber als die Werke der fremden Künstler scheint ihn die Malerei des Velasquez selbst angezogen zu haben und zweifelsohne diente er diesem während der zwei Jahre seines Madrider Aufenthalts als Gehilfe; denn die Behandlung der Luft (ambiente) und die Wirkung des Helldunkels lernte Murillo offenbar aus dem Unterricht seines berühmten Landsmanns kennen, wenn er auch in anderer Beziehung von Tizian, van Dyck und Coreggio zur Ausbildung seines eigenen, durchaus originellen Kunstidioms angeregt wurde.

Der Aufenthalt in Madrid bezeichnet einen bedeutsamen Wendepunkt in dem Entwickelungsgange unseres Meisters. Er gab seine frühere Manier, den sogenannten kalten (frio) Styl, auf und begann sein Colorit zu der bewunderungswürdigen Klarheit, Harmonie und Tiefe zu entwickeln, welche wir an den Werken seiner besten Periode, der des sogenannten warmen (calido) Styles, bewundern. Im Jahre 1645 nach Sevilla zurückgekehrt, erregte er gleich durch die ersten Erzeugnisse seines Fleißes und seiner Studien allgemeines Erstaunen und nach Verlauf weniger Jahre war er der gesuchteste und gefeiertste Künstler Andalusiens. Seine ersten Gönner und gewissermaßen Begründer seines Ruhmes waren die Franziskanermönche, welche ihr kleines Kloster in Sevilla von unseren Meister mit einer ganzen



Conception Mariä. Nach Murillo.

Reihe von Bildern ausstatten ließen, welche alsbald zahlreiche Besucher, Neugierige und Kenner, anlockten. Mehrere dieser, bald an Velasquez, bald mehr an Van Dyck und selbst noch an Ribera anklingenden Gemälde bildeten später einen Bestandtheil der Galerie des Marschall Soult in Paris, der den Kunstraub während des spanischen Feldzugs im Großen trieb. Weiterhin ist über die Zeitfolge der erstaunlich großen Anzahl Murillo'scher Arbeiten leider so wenig bekannt, daß sich für die Entwickelung der Kunstweise des Meisters wenig Anhaltspunkte gewinnen lassen.

Im Jahre 1648 verheirathete Murillo sich mit Donna Beatrix de Cabrera y Sotomayor, einem Mädchen aus angesehener Familie und, wie aus dem Testamente des Meisters*) hervorgeht, von einigem Vermögen. Er selbst scheint, nach derselben Quelle, so gut wie Nichts in die Ehe gebracht zu haben und erwarb erst in späteren Jahren die reichen Besitzthümer, welche er seinen Erben hinterließ. Seine Gattin beschenkte ihn mit drei Kindern, einer Tochter, welche den Schleier nahm, und zwei Söhnen, von denen der eine, Gabriel, wahrscheinlich als Kaufmann, nach Westindien ging, während der andere, Gaspar Esteban, sich mit nur geringem Erfolge dem Berufe des Vaters widmete.

Die Kirchen Sevilla's geben noch jetzt ein großartiges Zeugniß von der überaus fruchtbaren Thätigkeit, welche Murillo während seines reifsten Mannesalters entwickelte. Vor allen glänzt in dieser Beziehung die Kathedrale und die Kirche der Caridad, während viele Gemälde aus anderen Kirchen in dem Provinzial-Museum zu einer Galerie vereinigt sind. Wir beschränken uns darauf, hier die berühmtesten kurz anzuführen: in der Kathedrale zwei sitzende Figuren (vom Jahre 1655), die Bischöfe S. Leandro und S. Isidoro darstellend, in welchen er in vortrefflicher Ausführung die Bildnisse zweier angesehenen Mitbürger verewigt hat, ferner (vom Jahre 1656) der h. Antonius von Padua, welchem die h. Jungfrau, in Engelbegleitung vom Himmel herabschwebend, das göttliche Kind darreicht (eine verwandte Darstellung sieht man im Berliner Museum),**) endlich der Schutzengel Gabriel, den jungen Tobias führend; in der Kirche der Caridad (zwischen 1674—1680 schon weniger sorgsam ausgeführt) die unter dem Namen La Sed (der Durst) bekannte Darstellung der durstenden

*) Abgedruckt in Uebersetzung bei Guhl, Künstlerbriefe II. 348.

**) Abgebildet in den Denkmälern der Kunst Tafel 97 Fig. 8.

Israeliten, die sich an dem von Moses aus dem Felsen geschlagenen Wasserquell laben, eine figurenreiche, höchst lebensvolle Composition, ferner die zwei Bildchen, welche Johannes und Christus als Hirtenknaben darstellen. Die Schätze, welche die Franziskanerkirche ehemals an Gemälden Murillo's aufzuweisen hatte, befinden sich jetzt im Provinzialmuseum, darunter auch eine seiner berühmtesten Concepcionen (Maria in seliger Verzückung von Engeln zum Himmel getragen). Solcher Concepcionen (Empfängnisse) hat Murillo eine große Anzahl mit zum Theil nur geringen Aenderungen und alle von bedeutenden Dimensionen gemalt. (Eine der berühmtesten ist die früher in der Galerie Soult, jetzt im Louvre zu Paris befindliche; zwei andere von vorzüglicher Schönheit bewahrt das k. Museum zu Madrid.) Diese pomphaften Verherrlichungen der reinen Gottesmutter, wie sie, umgeben von einer jubelnden Engelschaar, mit demüthig übereinander gelegten Händen das große schwärmerische und glutvolle Auge emporgerichtet, in einem Meer von Licht schwimmend, aufwärts schwebt, rissen seine Landsleute zu stürmischer Bewunderung hin und gelten noch heute als die wunderbarsten und großartigsten Schöpfungen, welche die Kunst der Farben je hervorgebracht. Eins der ersten Bilder dieser Art, bei denen Maria in einem weißen, den ganzen Körper sammt den Füßen keusch verhüllenden Gewande und einem tiefblauen bauschigen Ueberwurf zu erscheinen pflegt, war dasjenige, welches er für die Franziskanerkirche malte. Nach einer nicht unwahrscheinlichen Erzählung verweigerten die frommen Brüder anfangs die Annahme des Gemäldes, weil es ihnen, in der Nähe betrachtet, zu grob gemalt erschien. Der Meister willigte in die Zurücknahme des Werkes, bat aber, ihm versuchsweise die Aufstellung auf dem hohen Platze in der Kuppel zu gestatten, für den es bestimmt war. Als man die Bitte erfüllt, war nun die Wirkung der Farben und des Helldunkels von so wunderbarem Zauber, daß die Mönche sich gern drein fügten, ihre Thorheit mit der Verdoppelung der Summe zu büßen, die für das Bild bedungen war. Von den übrigen Berühmtheiten der Murillosammlung des genannten Museums merken wir noch an: der h. Franciscus, mit heißer Inbrunst den Crucifixus an's Herz drückend, besonders rührend durch den naiven Zug, daß der Gekreuzigte, gleichsam die Liebe erwidernd, die rechte vom Kreuz abgelöste Hand dem Heiligen auf die Schulter legt; sodann der h. Thomas von Villanueva, der an die Armen Geld austheilt. Diese Scene ist mit naturalistischer Lebendigkeit geschildert, doch nicht mit gar so tiefem Griff in das Niedrige wie bei der verwandten Darstellung der

h. Elisabeth, in der Akademie S. Fernando zu Madrid, wo der Anblick der Kranken und Lahmen, die die heilige Frau in ihre Kur nimmt, dem Beschauer den Appetit zu verderben geeignet ist*).

Seinen Sevillaner Kunstgenossen gegenüber hatte Murillo keinen angenehmen Stand, da er ihren Neid erregte, ohne sich im Leben und in der Kunst Blößen zu geben, die ihnen einen Angriffspunkt gewährt hätten. Nur der vortreffliche Landschafter Ignacio Iriarte (1620—1685) hielt treulich zu ihm. Dieser war auch dem Meister bei der Ausführung seiner Compositionen insofern behülflich, als er bei vielen derselben die landschaftliche Umgebung malte. Murillo überließ diesen Theil der Arbeit gern dem von ihm selbst in seinem Fache hoch bewunderten Genossen. Doch geschah dies mehr aus Bequemlichkeit und wegen der raschen Förderung der Aufträge als in Folge der Unzulänglichkeit seiner Kunstmittel. Den Beweis, daß er auch im Fache der Landschaft Meister sei, ist er gleich Rubens denjenigen nicht schuldig geblieben, die an seiner Fähigkeit Zweifel erhoben.

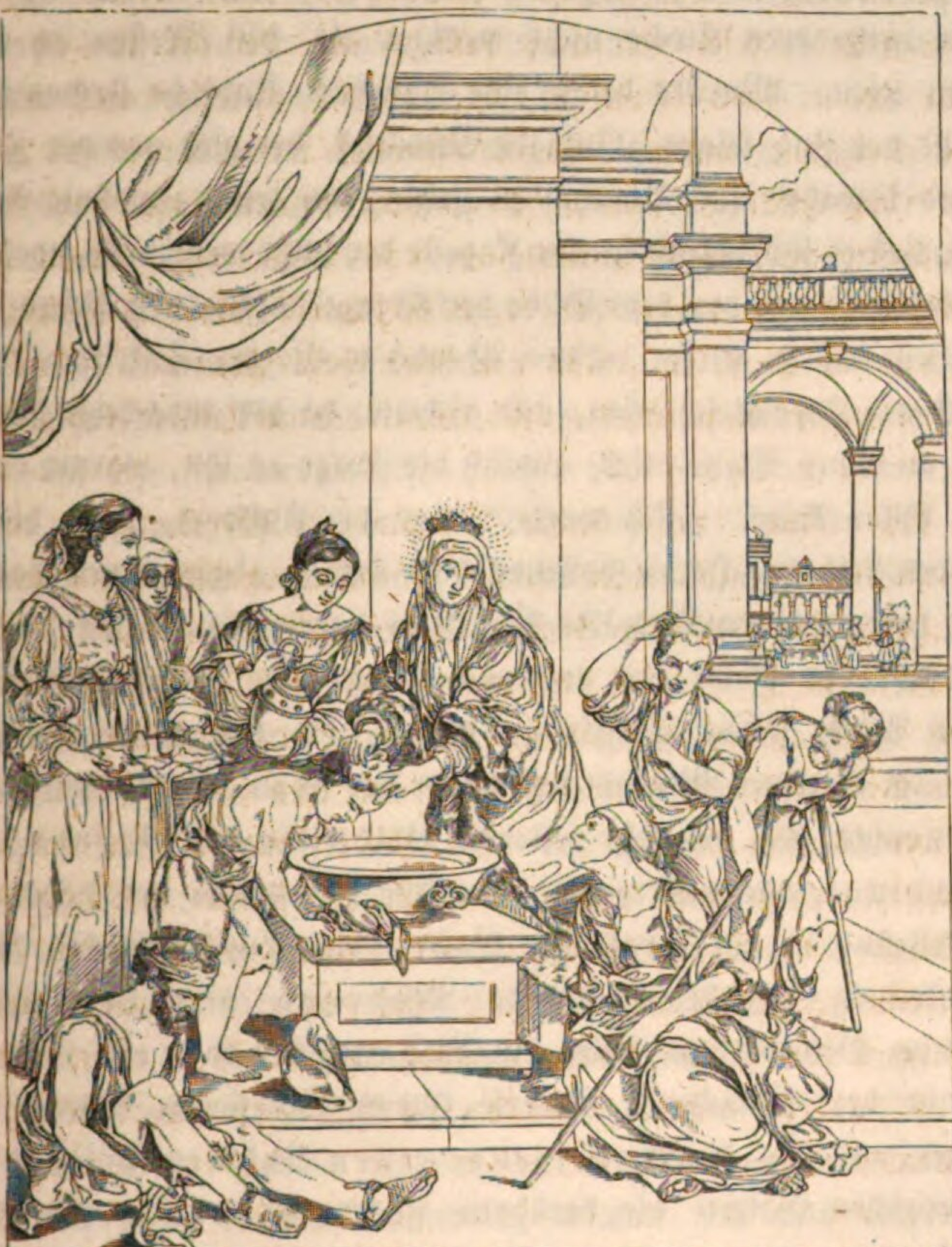
Um das Jahr 1660 führte Murillo in Gemeinschaft mit seinem Freunde Iriarte endlich einen lang gehegten Lieblingsplan aus, dessen Verwirklichung seine Neider seither durch allerlei Kabalen hintertrieben hatten. Er gründete die Malerakademie zu Sevilla, welcher er bis an sein Ende mit ganzer Hingebung vorstand. Unermüdlich im Schaffen, erwarb er sich gleichzeitig ein nicht unbedeutendes Vermögen, welches er in Häusern und Grundbesitz anlegte. Die Preise, welche man für seine Gemälde zahlte, waren hoch genug, um ihn bei seinem mäßigen Leben zum reichen Manne zu machen, wenn sie auch keineswegs exorbitant erscheinen. Beispielsweise erwähnen wir, daß er für den h. Antonius von Padua 10,000 Realen (circa 750 Thaler) erhielt und für das große figurenreiche Bild der Speisung der Zehntausend (in der Kirche de la Caridad) 13,975 Realen (über 1000 Thaler).**)

---

*) Diese unerfreuliche Detailschilderung ekelhafter Krankheiten findet theilweise ihre Entschuldigung in der Bestimmung des Bildes, welches, für die Kirche des Hospitals der Caridad gemalt, die Tugend der Barmherzigkeit mit den greifbarsten Zügen schildern sollte.

**) Die Preise, welche für berühmte Murillo's in neuester Zeit bezahlt wurden, erreichten zum Theil eine mährchenhafte Höhe. So erwarb die französische Regierung die Concepcion aus der Galerie Soult im Jahre 1852 für die Summe von 615,000 Franken. Am meisten werden diejenigen Bilder geschätzt, welche in einem silbergrauen Tone gemalt sind.

Mit zunehmendem Alter begann Murillo bei überhäufter Arbeit in der Ausführung seiner Gemälde flüchtiger zu werden. Seine Zeichnung wurde nachlässiger und sein Farbenauftrag verblasen. Auch der Ausdruck der Köpfe verlor an Tiefe und ging wie sein Colorit ins Süßliche über. Diese Periode der Kräfteabnahme bezeichnen die Spanier als die seines dunstigen (vaporoso) Styls.



Die h. Elisabeth, Kranke heilend. Nach Murillo.

Im Jahre 1681 folgte Murillo einem Rufe nach Cadix, um für die Kirche der Kapuziner eine Verlobung der h. Katharina zu malen. Das Bild war der Vollendung nahe, als er in Folge eines unglücklichen Tritts von dem ziemlich hohen Gerüste, auf welchem er arbeitete, herabstürzte und dabei schwer verletzt wurde. Er ließ sich nach Sevilla zurückbringen, um

einige Zeit darauf, am 3. April 1682, nachdem er noch sein Testament gemacht, an den Folgen des Sturzes zu verscheiden. Aus seinem Testamente, welches sich glücklicherweise erhalten hat, lernen wir Murillo — dessen Gattin, wie es scheint, schon mehrere Jahre vorher gestorben war, — als einen sorglichen Haushalter kennen, der über sein Soll und Haben völlig im Klaren war und die Früchte seiner Arbeit durch sichere Capitalanlagen zu mehren und zu erhalten suchte. Für seine Seele ließ der treue Sohn der orthodoxen Kirche nicht weniger als 400 Messen an verschiedenen Orten lesen. Murillo besaß eine wahrhaft kindliche Frömmigkeit und rührend ist der Zug seines gläubigen Gemüths, der uns aus der Zeit seines Hinsiechens bewahrt ist. Unfähig zu gehen, um seine gewohnte Andacht zu verrichten, ließ er sich täglich in eine Kapelle der nicht mehr vorhandenen Kirche S. Cruz bringen, um vor dem Bilde der Kreuzabnahme von Pedro Campaña niederzuknien und zu beten. Eines Abends wollte der Sakristan früher als gewöhnlich die Kapelle schließen, und richtete, da der andächtige Meister unbeweglich an seiner Stelle blieb, endlich die Frage an ihn, warum er so lange vor dem Bilde kniee. „Ich warte," war die Antwort, „bis die heiligen Männer den Leib des Herrn vollends vom Kreuze abgenommen haben!" —

Der bedeutenderen Gemälde Murillo's haben wir bereits im Vorübergehen gedacht; es bleibt uns nur noch übrig, eine kleine Nachlese der berühmteren Werke seines Pinsels zu halten, die sich außerhalb Spaniens befinden. Im Berliner Museum sind außer der schon angeführten Darstellung des h. Antonius zwei der sehr seltenen Bildnisse des Meisters, das eine einen Cardinal, das andere eine spanische Frau aus den höheren Ständen darstellend; in der Dresdener Galerie eine durch schlichte Einfachheit der Darstellung anziehende sitzende Madonna mit dem Christusknaben; im Belvedere zu Wien ein Johannesknabe, ein Lamm liebkosend; in der Münchener Galerie finden sich sieben Murillo's, sechs Genrebilder und ein h. Franciscus, einen Lahmen heilend, in der Leuchtenbergschen Galerie die berühmte sitzende Madonna mit dem betenden Kinde, in der mehr idealen Auffassung der Maria durchaus abweichend von dem Dresdener Bilde, wie überhaupt von alle den Gemälden des Meisters, die die Gottesmutter nur in ihrer einfachen Beziehung zu dem göttlichen Kinde darstellen; von nicht minder himmlischer Schönheit ist das Christuskind, welches im Allgemeinen von Murillo idealer aufgefaßt wurde als die Maria und fast immer durch eine wunderbare Verschmelzung des Ausdrucks kindlicher Unschuld mit dem Zuge sinnigen Ernstes und

geistiger Bedeutung den Beschauer fesselt; ferner in derselben Galerie der Jesusknabe, als guter Hirt, mit drei Schafen; in der Eremitage zu St. Petersburg, die im Ganzen nicht weniger als 25 Gemälde des Meisters besitzt, der Tod der h. Clara (von Murillo im Jahre 1645 unmittelbar nach seiner Rückkehr von Madrid gemalt, das erste Werk seiner Hand, welches seinem Namen größere Bedeutung verschaffte), eine heilige Nacht, an das berühmte Gemälde Coreggio's anklingend, Jesus und Johannes, als Kinder, das Martyrium des h. Petrus von Verona, der Traum Jakobs, eine Ruhe auf der Flucht; im Louvre, außer dem schon erwähnten Hauptwerke der Concepcion, eine h. Familie, ein Betteljunge, harmlos in einem Winkel niedergekauert (in der Weise des Ribera mit tiefem Schatten und grellem Schlaglicht gemalt); in der Nationalgalerie zu London eine heilige Familie (aus der letzten Periode des Meisters), ein junger spanischer Bauer; im Dulwich College bei London, welches zwölf Murillo's besitzt, Jakob und Rahel, eine Blumenverkäuferin, eine thronende Madonna mit Engeln; in den englischen Privatgalerien finden sich mehrere der bedeutendsten Gemälde des Meisters, welche zum Theil aus der reichen Murillo-Sammlung des Königs Louis Philipp, zum Theil auch aus der Galerie Soult stammen.

Die Schule von Sevilla erreichte mit Murillo ihre stolze Höhe, ihre unvergleichliche Blüthe; mit dem Tode des Meisters entwich auch ihr das Leben und sie verkümmerte rasch unter den Händen schwacher Nachahmer und flüchtiger Schnellmaler, die sich an Luca Giordano, der gegen Ende des Jahrhunderts nach Spanien kam, ein verderbliches Beispiel nahmen. Die bekanntesten Namen unter diesen Nachfolgern Murillo's sind Francisco Meneses Osorio, der das verhängnißvolle Altarbild in der Kapuzinerkirche zu Cadix vollendete, Sebastian Gomez, der Mulato des Murillo genannt, und Don Pedro Nuñez de Villavicencio. Der Letztere, aus sehr vornehmer Familie stammend, wandte sich aus Liebhaberei der Kunst zu. Er genoß das besondere Vertrauen des Meisters, der auch in seinen Armen den letzten Athemzug aushauchte. Als eine seiner besten Arbeiten gilt ein Genrebild, würfelspielende Gassenjungen darstellend, im Museum zu Madrid. Der letzte und vielleicht genialste Vertreter der Kunstweise Murillo's war der erst im folgenden Jahrhundert blühende Alonso Miguel de Tobar, dessen Copien Murillo'scher Originale das Colorit und Helldunkel derselben fast täuschend nachahmen. Man sieht von seiner

eigenen Erfindung eine Madonna mit dem Kinde und zwei zur Seite stehenden Heiligen in der Kathedrale zu Sevilla, welches Werk unter den gleichzeitigen Gemälden bedeutend hervorragt.

Kaum besser als um die Schule von Sevilla war es um das Kunstleben der spanischen Hauptstadt gegen Ausgang des 17. Jahrhunderts bestellt. Doch wirkten in Madrid gleichzeitig mit Velasquez und, von diesem beeinflußt, noch einige treffliche Meister, deren wir hier in Kürze gedenken. Der vorzüglichste darunter war Antonio Pereda, geboren in Valladolid 1590, gestorben in Madrid 1669, wo man ein Hauptwerk von ihm, eine Beweinung Christi, im National-Museum sieht; in der Galerie Esterhazy in Wien befindet sich ein h. Antonius mit dem Christusknaben, in der Pinakothek zu München einige Portraits von seiner Hand. Von einiger Bedeutung ist sodann Juan Careño de Miranda (1614—1685), welcher im Berliner Museum durch ein treffliches Bildniß Karls II., in der Galerie Esterhazy durch einen h. Dominicus, im Style Van Dycks, vertreten ist. Endlich verdient Claudio Coello Erwähnung (starb im Jahre 1693). Er war der Schüler des Francisco Rizi, eines zu flüchtiger Bravourmalerei neigenden Meisters, und bekundet in seiner eklektischen Richtung ein anerkennenswerthes Bestreben der einreißenden Geschmacksverwirrung Einhalt zu gebieten. In der Münchener Galerie wird ihm eine Darstellung des Petrus von Alcantara, der mit einem Laienbruder auf dem Meere wandelt, zugeschrieben.

Die Periode des gänzlichen Verfalls der spanischen Malerei leitet am bezeichnendsten Juan de Valdez Leal (1630—1690) aus Cordova ein, der anmaßend genug war, in Sevilla mit Murillo in die Schranken zu treten. Die Geschmacklosigkeit dieses Bravourmalers zeigt sich am widerwärtigsten auf einem Bilde in der Kirche de la Caridad, die in einem Sarge liegende, bereits in Verwesung begriffene Leiche eines Bischofs darstellend. Rühmlicher und von immer noch bedeutender Wirkung ist die Darstellung des h. Ildefons, dem die h. Jungfrau das Meßgewand verleiht, in der Kathedrale zu Sevilla. Schüler des Valdez war Antonio Palomino y Velasco (1653—1726), der durch seine schriftstellerische Thätigkeit sich um die spanische Kunstgeschichte großes Verdienst erworben hat. Er nimmt in sofern zu der großen Kunstepoche seines Vaterlandes eine ähnliche, wenn auch nicht so bedeutende Stellung ein, wie Vasari gegenüber der Blütheperiode der italienischen Kunst.

IV.

Französische Meister des 17. Jahrhunderts.

Nicolas Poussin.
Claude Lorrain.
Jacques Callot.
Pierre Mignard.
Eustache Lesueur.
Charles Lebrun.

Gleichzeitig mit der Entwickelung der spanischen Malerei und Bildkunst sehen wir auch in Frankreich das geistige Leben nach einem energischen Ausdruck in Werken der Palette und des Meißels ringen. Fast wie mit einem Zauberschlage ersteht auf dem bisher sterilen Boden der französischen Kunstthätigkeit ein üppiges Geschlecht eifrig schaffender Hände; doch gleicht die strotzende Fülle dieser Glanzperiode mehr der künstlich entwickelten Cultur eines rationell bewirthschafteten Ackergrundes als dem durch natürliche Grundlagen bedingten Wachsthum ureigner Keime und Triebe des Volksbewußtseins. Wunderbar — während der Stern der spanischen Herrlichkeit und Größe in dem flammenden Abendroth versinkt, mit welchem Poesie und Kunst den Horizont des nationalen Lebens umkleiden, muß Frankreich aus der Fremde und Ferne die Musen, Horen und Grazien herüber kommen lassen, die die Sonne seiner Macht bei ihrem Aufgang begrüßen sollen!

Der durchgehende Grundzug der französischen Kunst des 17. Jahrhunderts ist ein gelehrter Eklekticismus. Der Kern der Nation stand dieser Kunstweise fremd und kühl gegenüber. Aber mit derselben Gewaltsamkeit, mit welcher der in der Person des Herrschers concentrirte Staat das Volk zu uniformiren wußte, wurden die von fremdländischen Stämmen erborgten Reiser akklimatisirt. In Paris und Versailles erhielten sie ihren Zuschnitt unter den Händen höfischer Gesetzgeber, die mit abstrakten Regeln Poesie und Kunst ebenso tyrannisirten, wie die unfehlbare Staatsweisheit des Königs jede selbständige Meinung in politischen Dingen zu Boden schlug.

Seit dem Erlöschen der mittelalterlichen, echt volksthümlichen Kunst, an deren glänzender Entwickelung in der Architektur und Plastik sich die verschiedenen Volksstämme des von romanischen, deutschen und normännischen Elementen durchsetzten Reichs der Capetinger, — jeder seiner Eigenthümlichkeit gemäß, am lebendigsten aber die der nordöstlichen Provinzen des Landes — betheiligten, waren alle Versuche der französischen Herrscher, ein neues Kunstleben durch Herbeiziehung italienischer Meister hervorzurufen, an der Apathie gescheitert, welche die Nation selbst solchen Bemühungen entgegensetzte. Es kann uns diese Erscheinung nicht Wunder nehmen. Frankreich befand sich gegen Ende des 15. und zu Anfang des 16. Jahrhunderts in Bezug auf die Entfaltung der dem Volke selbst innewohnenden Geisteskräfte in noch ungünstigerer Lage als Deutschland. Hier prägte sich die provinzielle Eigenthümlichkeit der einzelnen Volksstämme, der Schwaben, Franken und Sachsen immer entschiedener aus, theils von den Fürsten, theils von mächtigen Städterepubliken gewahrt, welche ihre Sonderexistenz siegreich gegen die Reichseinheit unter königlichem Scepter vertheidigten. Ja, die Verhältnisse lagen gegen Ausgang des Mittelalters so, daß sich von den großen Anläufen, die die Kunst in Nürnberg, Augsburg, Ulm, Basel und an andern Orten genommen hatte, eine noch weitere, glänzende Entwickelung der Malerei und Plastik erwarten ließ, die dann freilich durch das Dazwischentreten der Reformation und der ihr folgenden blutigen Kämpfe abgeschnitten wurde. In Frankreich hingegen nivellirte das Königthum immer mehr und mehr die provinziellen Unebenheiten des von seiner monarchischen Spitze straff zusammengezogenen Staates. Sprache, Sitte und Religion litten gleichermaßen unter dem gewaltigen Hebel eines Regierungssystems, welches außer dem Herrscher im Staate nur Diener und Unterthanen kennen wollte. Die verschiedenen Mundarten des Landes wurden in Paris von den gelehrten Sprachforschern, die dem Hofe dienten, zu einer Gesammtsprache filtrirt, in welcher fortan Alles ausgedrückt werden mußte, was in Prosa oder Poesie den Anspruch auf Klassicität haben wollte. Diesem Klassicismus erlag die alte nationale Volks- und Ritterdichtung und es bildete sich eine in abstrakte, den Formen der griechischen und römischen Dichterwerke entlehnten Theorien eingezwängte Poesie aus, an welcher Verstand und Scharfsinn größeren Antheil hatten als Gemüth und Phantasie. So wie hier der Sprache, der ungebundenen wie der gebundenen, ein bestimmtes Schema für ihr Verhalten aufgenöthigt wurde, so mußten auch die religiösen Ueberzeugungen in ein als französische

Kirche herrschendes System zusammengefaßt werden. Es handelte sich dabei nicht um ein Mehr oder Minder des Glaubens, um eine fanatische Aufrechterhaltung des katholischen Glaubensbekenntnisses, sondern nur um die staatliche Einheit und Geschlossenheit, die ebensowenig religiöse wie politische Partheien dulden konnte, im Uebrigen auch jede Ueberhebung des Clerus, jeden Versuch des Pabstthums, in den monarchisch organisirten Staat einzugreifen, mit Entschiedenheit zurückwies. Wir dürfen uns daher nicht wundern, daß Malerei und Plastik in Frankreich von der Kirche nur sehr schwache Antriebe erhielten, während in Spanien und Italien die religiöse Exaltation des 17. Jahrhunderts eine große Reihe, zum Theil bewunderungswürdiger Kunstschöpfungen hervortrieb. Da ferner auch die Sittlichkeit eines Volkes mit der gewaltsamen Störung seiner Sitten ihren Halt verliert, und da überdies in Frankreich die Herrscher, die sonst für jedes Lebensgebiet eine allgemein giltige Formel zu finden wußten, in Bezug auf die Moral des privaten Lebens gern durch die Finger sahen, so begreift es sich, daß auch die Kunst schlüpfrige Wege aufsuchte und in nicht seltenen Fällen lediglich der raffinirten Frivolität des Hoflebens diente.

So war das Schicksal der französischen Kunst nach ihren ersten glänzenden Anfängen, die noch in unmittelbarstem Zusammenhange mit dem italienischen Eklekticismus stehen, im großen Ganzen an das Schicksal der höfischen Cultur gebunden und mußte mit dieser ebenso rasch in ein hohles Prunken, in ein absichtsvolles Großthun ausarten, wie die eitle Selbstvergötterung in den höheren Schichten des Pariser Lebens an die Stelle wahren Verdienstes und ernsten Strebens trat.

Das Bemühen der französischen Könige, in Paris nicht nur das politische, sondern auch das ganze geistige Leben des Landes zu concentriren und jede Aeußerung desselben gewissermaßen mit einem officiellen Stempel oder Passirschein zu versehen, datirt schon vor Franz I. Dieser aber war es, welcher zuerst die letzten Consequenzen der Politik seiner Vorgänger mit größerer Entschiedenheit ins Auge faßte, wenn er sich auch bei seiner bewundernswürdigen diplomatischen und kriegerischen Rührigkeit oft in den Mitteln vergriff, die ihm dem erstrebten Ziele näher bringen sollten. Während er nach Innen das monarchische Princip gegenüber dem Ständewesen fester begründete, sann er zugleich auf Mittel zum Aufbau einer französischen Weltmacht. Seine Bewerbung um die Krone des deutschen Reichs kennzeichnet die Richtung seines Ehrgeizes, der das Scepter Karls des Großen für das Haus Valois begehrte. Wenn auch diese Hauptaction

fehlschlug, so gab Franz I. doch seine kühnen Pläne nicht auf, sondern suchte durch eine Summe kleiner Erfolge nach und nach das Zusammenbrechen des österreichisch-spanischen Staatskolosses herbeizuführen. Mit dieser aggressiven Politik stehen die unabläßigen Bemühungen des Königs um Hebung der Wissenschaften und Künste in enger Beziehung, Bemühungen, die einen tieferen Grund hatten als die zufällige Laune und gelegentliche Liebhaberei des Herrschers. Nicht die Waffen allein, auch die Geister sollten das Uebergewicht Frankreichs begründen helfen. Paris war bestimmt, ein großer Sammelplatz hervorragender Gelehrter und anerkannter Talente zu werden, eine Hochschule des Wissens und Könnens, geeignet dem blendenden Glanz des Hoflebens eine wirksame Folie zu geben. In großartigem Maaßstabe dachte Franz I. das Beispiel jener kleinen italienischen Herrschersitze des 16. Jahrhunderts nachzuahmen, deren feines, von geistiger Bildung getragenes Genußleben auf alle für das Schöne und Edle empfängliche Gemüther einen umstrickenden Zauber ausübte.

Aber ein Menschenalter reichte nicht aus, um eine Cultur zu verpflanzen und zum Gedeihen zu bringen, welche selbst unter der Sonne Italiens zu ihrer völligen Blüthe ein ganzes Jahrhundert rastloser Geistesarbeit bedurft hatte. Die bereits kräftig entwickelte Wissenschaft ließ sich noch am ehesten an den freigebigen Hof fesseln, da sie ihrer Natur nach kosmopolitisch ist und das Gefühl der Heimat entbehren kann. Auch die leichteren Gattungen der Poesie, die sich zuerst an Uebersetzungen der alten Klassiker und italienischer Dichter und Novellisten schulte, um volle Gewalt über das moderne Idiom zu gewinnen, nahmen einen raschen Aufschwung unter der lebhaften Theilnahme geistreicher und liebenswürdiger Frauen, wie der Königin von Navarra, deren Einfluß in Bezug auf äußere Eleganz der Umgangsformen und des sprachlichen Ausdrucks von nicht geringer Bedeutung war. Tiefere Kunstschöpfungen jedoch, an denen die Volksseele unbedingt ihren Antheil haben muß, konnten in den höfischen Regionen ebensowenig wie in der Zwangsjacke des Klassicismus gedeihen. Die bildenden Künste blieben daher ebenso wie das höhere Drama in der Entwickelung zurück. Die Schule von Fontainebleau, an welche Franz I. große Hoffnungen geknüpft, verblühte rasch nach dem Tode ihrer Gründer Primaticcio und Niccolo dell' Abbate*) (1571). Die wenigen zum Theil glücklich begabten Maler und Bildhauer französischer Herkunft, welche aus

*) Vergl. Band I. S. 223.

dieser italienischen Pflanzung hervorgingen, blieben ohne Nachfolge. Der übergraziöse Jean Goujon, ein vortrefflicher Portraitbildner, berühmt durch seine Diana mit der Hirschkuh, welche die Züge der als Diana von Poitiers bekannten Maitresse Heinrichs II. trägt, starb schon im Jahre 1572. Etwas länger war der ebenfalls in der Formbehandlung überzierliche Germain Pilon thätig (stirbt 1590), ferner Jean Cousin (lebte noch 1589), der sich als Maler großen Ruf erwarb, namentlich durch seine Glasgemälde im Dome zu Sens, seinem Geburtsorte, im Uebrigen aber mit gleich geringem Rechte wie der Niederländer Franz Floris (s. Bd. I. S. 419) zu dem Ehrentitel eines zweiten Michelangelo gelangte.

Das Mißlingen des Versuchs, die italienische Malerei und Bildhauerkunst auf Pariser Boden einzubürgern, hatte außer den schon entwickelten Gründen noch seine besondere Ursache in der Ungunst der Zeitverhältnisse, die dem geistigen und materiellen Aufschwung des Landes nach dem Tode Franz' I. hinderlich waren. Zu den Verlegenheiten, die Heinrich II. seiner Regierung durch unglückliche Kriege und maßlose Verschwendung bereitete, gesellten sich die blutigen Verfolgungen der Hugenotten, welche dem geängstigten Volke bis tief ans innerste Leben gingen. Fast trostloser noch wurde die Zerrüttung des Staates, als Katharina von Medici das Scepter Frankreichs in ihre Hand brachte. Zwar kam später unter Heinrichs IV. weiser Regierung das öffentliche Vertrauen wieder zu Kräften und die Ordnung der Rechts- und Finanzzustände berechtigte zu den schönsten Hoffnungen; aber der Dolch Ravaillac's endete zu früh das Leben des großen Königs, um ihm zur Erfüllung seiner gewaltigen Aufgabe Zeit zu lassen.

Erst unter der Herrschaft Richelieu's, der die kühnen Pläne Franz' I. wieder aufnahm und mit gleichviel Energie wie berechnender Klugheit dem Ziele näherte, erhielt das Gesammtleben der Nation eine durchgreifende Structur. Die zermalmende Härte einer eisernen Faust preßte auch die letzten noch widerstrebenden Elemente in die Form des monarchischen Einheitsstaats. Damit wurde denn die breite und sichere Grundlage gewonnen, auf welcher Frankreich seine europäische Hegemonie anzustreben vermochte. Die Consequenz, mit welcher die Nachfolger des großen Kardinals, Mazarin und Ludwig XIV., das begonnene Werk fortsetzten, bewirkte die völlige Umprägung der provinziellen Volksthümlichkeiten zu einem allgemeinen Nationalcharakter, dessen Grundzüge sich bis auf den

heutigen Tag erhalten haben. Die einzelnen Landestheile, die ehemaligen Herzogthümer, Grafschaften, freien Stadtgemeinden u. s. w. mußten den letzten Rest ihres heimatlichen Sonderlebens aufgeben, um von Paris aus sich neu beseelen zu lassen. Dadurch büßte in den Provinzen das Gefühl der Heimat, des Zuhauseseins viel von seinem belebenden und beglückenden Zauber ein, während dafür das Verlangen, an dem glänzenden und heiteren Leben der Hauptstadt theilzunehmen, in Paris sein Glück zu machen, an die Stelle trat. Für den Verlust der politischen Rechte und Freiheiten mußte der ungebundene Lebensgenuß entschädigen; der ernstere Sinn, dem das epikuräische Princip nicht zusagte, wurde mit dem Phantom des Ruhms und der Größe Frankreichs abgefunden, von welcher jeder Einzelne sich wenn auch nur ein Atom anrechnen konnte. Die Doctrin, daß Frankreich berufen sei, der Welt Gesetze vorzuschreiben, daß nicht nur seiner politische Macht, sondern auch seiner Bildung und Gesittung, seiner Sprache und Literatur, seiner Wissenschaft und Kunst, seinem Geschmack und seinen Umgangsformen der erste Rang gebühre, setzte sich mit den Eroberungen, welche Ludwig XIV. im Felde sowohl wie durch den Glanz und den Reiz seines Hoflebens erzielte, immer tiefer in dem politischen Glauben der Menge fest. Der Zustand gänzlicher Verkommenheit, in welchem sich Deutschland, Spanien und Italien befanden, und die Bereitwilligkeit, mit welcher fremde Länder dem französischen Einfluß Raum gaben, war auch in der That geeignet, diesem Glauben eine gewisse Berechtigung zu geben.

Auf der Grundlage dieses neugeschaffenen Typus der Volksseele erstand die französische Kunst des 17. Jahrhunderts. Sie diente mit ihren prunkenden Schaustellungen der Glorification des Landes und seines mächtigen Königs. Ohne Gemüthstiefe, ohne ureignen Schöpfungsdrang suchte sie durch Reflexion zu der ihr unentbehrlichen Gestaltenfülle zu gelangen. Der Nimbus classischer Gelehrsamkeit, mit welchem sie sich gern umgab — daher ihre Vorliebe für die Allegorie — war kaum mehr als der Deckmantel ihrer innern Leere und Geistesarmuth. Die Wirkung ihrer Formen und Farben geht selten über einen unbestimmten Sinnenreiz hinaus, der gemeiniglich einen Anflug buhlerischen Schönthuns erhält. So trug die Kunst dem Hochmuth die Schleppe, hielt der Eitelkeit den Spiegel und öffnete der Lüsternheit geheime Thüren.

Nur eine kleine Anzahl edlerer Geister, die sich noch direkt an die eklektischen Schulen Italiens und an die Antike anlehnten, leiten diese

Glanzperiode der französischen Kunst ein: Poussin, Mignard, Lesueur. Weiterhin verblaßt das conventionelle Ideal, an welchem diese Meister im Einklang mit der antikisirenden Richtung der poetischen Literatur festhielten, zu einem wesenlosen Schatten und räumt mit dem Auftreten Lebrun's dem theatralischen Barockstyl das Feld, in welcher neuen Erscheinungsform der Manierismus gegen Ausgang des Jahrhunderts seine höchste Potenz oder vielmehr Impotenz erreicht. Im Ganzen erfreulicher und von einem frischeren Geiste beseelt als die Leistungen auf dem Gebiet der Historie und



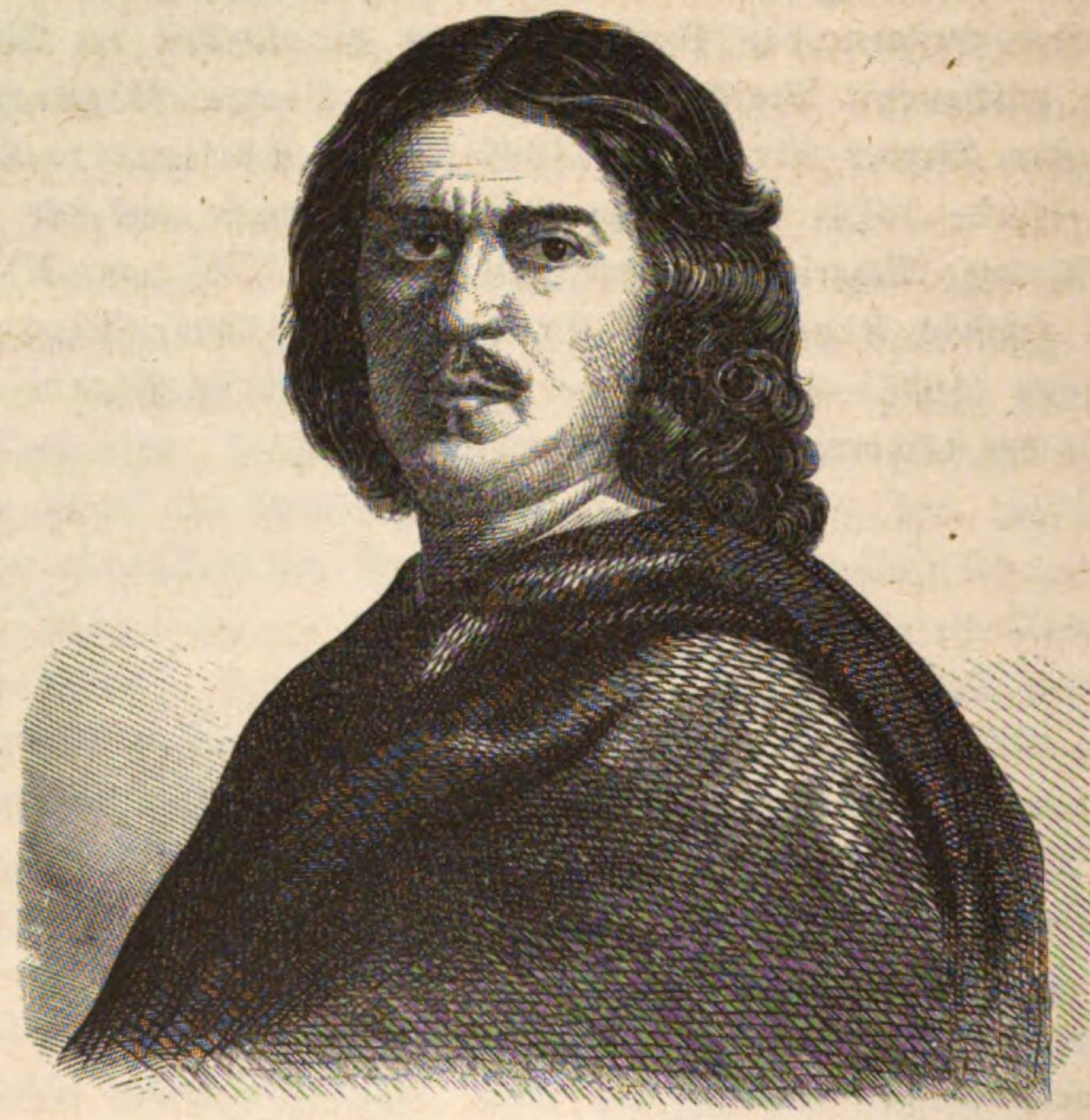
Diana von Poitiers. Nach Jean Goujon.

Allegorie gestaltet sich die Ausbildung der Landschaft und des Genre während der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts. In Betreff der ersteren Gattung tritt Poussin als der Begründer einer neuen Richtung auf, die man die heroisch-pastorale genannt hat. An ihn lehnen sich Caspar Dughet und Claude Lorrain an, beide, gleich Poussin, in Italien lebend und wirkend. Vielleicht läßt sich in der Würde und dem Ernst der Auffassung dieser großen Meister eine Frucht der Saat des Guten erkennen,

welche die kurze Regierung Heinrichs IV. über Frankreich ausgestreut. Fern von der Heimat kam sie zur Reife, ohne in dieser selbst weitere Nachfolge zu erwecken. — Auf dem Gebiete des humoristischen Genre glänzt der Name Jacques Callots, eines im höchsten Grade originellen Künstlers, dessen feine Naturbeobachtung und auf vorzugsweise komische Wirkungen ausgehende Charakterzeichnung eine neue Saite des französischen Naturells anschlagen. Der Entwickelung dieser Richtung war aber das Zeitalter Ludwigs XIV. nicht günstig. „Das Kleinbürgerliche, Unheroische, Untheatralische, bemerkt Kugler*) sehr treffend, scheint die eitle Seele des Monarchen angewidert zu haben, der, als man ihn einst mit niederländischen Genrebildern überraschen wollte, sich abwendend ausrief: Qu'on m'ôte ces magots-la! Vielleicht empfand er ein leises Grauen vor dem Humor, gegen welchen der Despotismus bekanntlich wehrlos ist. Es giebt kaum einen stärkeren Beweis seiner despotischen Allmacht, als daß nun eine Kunstgattung, welche offenbar Talente und Popularität für sich hatte, deshalb so völlig zurückbleiben mußte.“ Erst gegen Ende des 17. und zu Anfang des 18. Jahrhunderts stoßen wir mit Antoine Wateau wieder auf anziehende Leistungen in den Gattungen der Malerei, die sich unmittelbar an die lebendige Gegenwart halten und dem höheren Stylgesetze nicht unterworfen sind. Was uns bei den meisten dieser Darstellungen, das Portraitfach eingeschlossen, affectirt und süßlich, oder theatralisch gespreizt, oder auch unsittlich und schamlos erscheint, muß man den Künstlern nicht immer zum Schlimmen auslegen, da sie die Menschen, Sitten und Gewohnheiten nicht anders geben wollten und konnten, als sie ihnen vor Augen traten. Die Maler, welche sich an solche einfacheren Aufgaben hielten, haben im Allgemeinen mehr Recht auf Anerkennung als die Bravourmaler mit ihren pomphaft aufgeputzten aber ungenießbaren Schaugerichten. Statt der hohlen Phrase begegnen wir hier doch einem lebendigen Sein und Handeln, und wenn die Basis desselben auch unsern Anschauungen nicht entspricht, so haben Gemälde dieser Art doch immer einen eignen, durch das culturhistorische Interesse gehobenen Reiz als Spiegelbilder jenes blasirten Zeitalters, dessen überfeinerte Sitten zur Lösung aller sittlichen Bande führten, die die menschliche Gesellschaft in Staat und Familie zusammenhalten. Einer besonderen Pflege erfreute sich

*) Geschichte der Malerei II. S. 516.

während des ganzen Zeitraums von Richelieu bis auf Ludwig XV. aus naheliegenden Gründen das Portraitfach, dem die Eitelkeit der Menschen stets den wirksamsten Vorschub leistet. Außer Pierre Mignard und dessen älterem Bruder Nicolas († 1688) lieferte Philippe de Champaigne (1602—1674) eine Reihe trefflicher Bildnisse aus den Zeiten Richelieu's und Mazarins; für die Zeit Ludwigs XIV. und XV. sind in dieser Hinsicht François de Troy (1645—1730), Nicolas de Largillière (1656—1746) und vor Allen Hyacinthe Rigaud (1659 bis 1743) von hervorragender Bedeutung.



Nicolas Poussin.

(1594 — 1665.)

Mehr Römer als Franzose, zeigt der erste und größte Meister, welchen Frankreich in der Kunstgeschichte des 17. Jahrhunderts aufzuweisen hat, ein so eigenthümliches, in sich selbst abgeschlossenes, durchaus subjectives Wesen, daß man ihn kaum der Gruppe der Künstler beigesellen kann, auf deren Leistungen sich die französische Malerei fortentwickelte. Man darf es wohl eine wunderliche Laune des Schicksals nennen, welche Poussin ähnlich wie Winkelmann, Carstens und Thorwaldsen eine Heimat anwies, die ihm beim ersten Erwachen des Selbstbewußtseins zur Fremde wurde. Poussin war eine jener genialen, großartig angelegten Naturen, deren Blick, auf ideale Ziele gerichtet, die engen Grenzen des heimischen Lebens rasch überfliegt, um das Land der Verheißung zu suchen, das ihres Geistes wahre

Heimat ist. Der heiße Drang nach dem Wissen und der vollen Erkenntniß des Schönen trieb ihn auf eine mühselige Wanderschaft, und nur die männlich ausdauernde Kraft seines Willens, die seinem Charakter einen Zug antiker Seelengröße leiht, ließ ihn unter leiblichen Entbehrungen aller Art das Ziel seiner Sehnsucht erreichen. In Rom erhob er sich zu einem Künstler ersten Ranges, als solcher anerkannt zwar nicht von den tonangebenden Kunstrichtern der französischen Hauptstadt, denen er ihre Geringschätzung mit größerem Rechte zurückgab, aber von den edelsten Geistern seiner Zeit und mehr noch von einer späteren Generation seiner Landsleute, deren nationale Sympathien ihn gern zu der Bedeutung eines zweiten Rafael erhoben hätten.

Ein solcher war nun freilich Poussin so wenig wie sein berühmterer Antipode Rubens. Die Vorzüge beider, wenn sie sich hätten vereinigen lassen, würden vielleicht eine dem großen Urbiner ähnliche Künstlereigenthümlichkeit geliefert haben. Die Kunstweise Poussin's ist gewissermaßen die letzte Consequenz der akademischen Richtung, die eben nur von einem fremden Geiste, dessen Bildungsgang nicht mit den italienischen Kunsttraditionen verwachsen war, dieser also frei gegenüberstand, gezogen werden konnte. Die großen Meisterwerke der Glanzperiode italienischer Kunst gaben zwar seinem Streben die Richtung auf das Ideal-Schöne; dann aber ging er selbst über die von Rafael dem Einfluß der Antike gesetzten Grenzen hinaus und glaubte den Urquell aller wahren Schönheit in den Werken des Alterthums selbst suchen zu müssen. Damit verließ er denn völlig den Boden der mittelalterlichen Tradition, und in dieser Hinsicht hängt seine Erscheinung allerdings mit der Entwickelung der französischen Geistescultur aufs Engste zusammen, die in Ermangelung einer nationalen Grundlage von den Geisteserzeugnissen der Alten namentlich von ihrer Poesie den Maßstab für ihre eigenen Leistungen entlehnte. So war er der Vorläufer jener streng antikisirenden Richtung, welche erst ein Jahrhundert später mit Jacques Louis David zur unbestrittenen Herrschaft kam.

Abgesehen nun von manchen schiefen Ansichten, welche Poussin und seine Zeitgenossen bei ihrer noch sehr mangelhaften Kenntniß des griechischen Alterthums sich von dem Wesen der alten Kunst gebildet, — (Herculanum und Pompeji waren noch nicht wieder entdeckt und von den Werken des Phidias hatte man noch keinen auf eigener Anschauung beruhenden Begriff) — mußte schon der Zwang, mit welchem der Meister seine schöpferische Thätigkeit belegte, die kühle Reflexion, die ihn leitete, seinen Werken die

Lebenfrische versagen, die zunächst das Kunstwerk dem unbefangenen Auge genießbar macht. Manches seiner Bilder ruft fast den Eindruck einer Schaustellung antiquarischer Gelehrsamkeit hervor, welcher am unangenehmsten bei solchen Gegenständen wirkt, die dem christlichen Glaubenskreise angehören. Die vermeintliche historische Treue, um welche es dem Meister scheinbar zu thun wār, war grade hier am übelsten angebracht, wo sie mit der herkömmlichen Anschauungsweise in einen unlösbaren Conflict gerieth. So muß für das Abendmahl z. B. ein römisches Triclinium den Schauplatz hergeben, in welchem Christus und die Apostel sich nach römischer Sitte auf Polstern gelagert haben. Ebenso unpassend macht sich mitunter der gelehrte Apparat in Scenen des alten Testaments geltend, wo die Ausstattung der Landschaft oder des geschlossenen Raums wohl mit der antiken Bildung der Köpfe und der Kleidung stimmt, keineswegs aber mit den Eigenthümlichkeiten des Orients, von denen Poussin nur geringe Kenntniß gehabt haben kann. Es ist daher ein sonderbarer Irrthum, der noch immer von den Franzosen mit unbegreiflicher Sorglosigkeit gepredigt wird*), daß der Meister das Princip historischer und ethnographischer Treue in den Costümen, ja selbst in den Gesichtstypen zur Geltung gebracht habe. Man betrachte nur seine berühmte Findung Mosis, wo sich zu einer Sphinx der Flußgott gelagert hat und hinter einer armseligen Pyramide auf Bergeshöhen sich griechische Tempelbauten in stolzer Pracht erheben, um sich zu überzeugen, wie gering seine angebliche Gewissenhaftigkeit in solchen Dingen war, von der Gesichtsbildung gar nicht zu reden, bei welcher Rembrandt z. B. sich viel besser in dem Judenviertel Amsterdams Raths zu erholen wußte, als der unter Italienern und antiken Statuen lebende Römer. Das einseitige Festhalten an dem antiken Schönheitsideal und dem Stylgesetz der Plastik ist auch die Ursache, weshalb Poussin nur da, wo er Griechen oder Römer handelnd auftreten läßt, wie in seinem Testament des Eudamidas**) oder in den arkadischen Hirten, jene Verschmelzung von Form und Inhalt erreicht, welche das Schauen zum reinen Genuß, zur ungetrübten Labung der Seele macht.

---

*) Selbst noch von Blanc in seiner Histoire des peintres. (Nic. Poussin. pag. 6.)

**) In Paris in Privatbesitz. Der sterbende Korinther liegt auf seinem Lager ausgestreckt, während ein Mann die Hand auf seine Brust hält, um die letzten Schläge des Herzens zu zählen. Vor dem Lager schreibt ein anderer Mann das einfache Testament nieder. Das Theuerste was der Sterbende besitzt, ist seine Mutter und seine Tochter, die, am Fußende des Lagers sitzend, vom Schmerz übermannt scheinen. Er vermacht

Als Grundton geht durch die historischen Compositionen Poussins ein tiefer, oft melancholischer Ernst, eine feierliche Würde, eine erhabene Ruhe, Eigenschaften, die auch bei bewegteren Scenen, wie der Raub der Sabinerinnen, das dramatische Element zurückdrängen und den Vorgang in epischer Objectivität sich entwickeln lassen. Ungezwungene Heiterkeit, ausgelassene Lebenslust steht ihm schlecht zu Gesicht und seine Bacchanalien und ähnliche Dinge, die er malte, würden ihm wenig Ruhm eingetragen haben. Vom Humor wußte er nichts; denn dieser muß sich mit der gemeinen Wirklichkeit einlassen, wenn er die Lachmuskeln reizen will. Für Leute, die lachen wollten, malte Poussin nicht, auch nicht für solche, die nur zum Zeitvertreib vor der bemalten Leinwand stehen blieben. Er war sich wohl bewußt, daß seine Darstellungsweise von dem profanum vulgus nicht würde gewürdigt werden. Was er anstrebte, war der Beifall der Kenner, der Aristokratie der Bildung, die die Gedanken aus seinen Werken herauszulesen vermochte. Deshalb war ihm der Gedankenreichthum die vornehmlichste Eigenschaft des gemalten Kunstwerks, daneben aber auch die klare Entwickelung und Erschöpfung des Ideengehalts. Mit Absicht mied er den Reiz einer gewählten Färbung und legte den Hauptnachdruck auf die plastische Bestimmtheit der Conturen. Nichts ist ihm verhaßter als die Bravourmalerei, nichts widriger als Zeichnenkunststücke in schwierigen Verkürzungen. Müßige Figuren und Zuthaten zur Füllung des Raumes gelten ihm für ein testimonium paupertatis. Jede einzelne Gestalt sucht er möglichst klar für sich hinzustellen, jedoch ohne dadurch ihren Bezug zum Ganzen außer Acht zu lassen. Daher nähert sich sein Styl dem strengen Gesetz des Reliefs, welches mehr als zwei Reihen Figuren hintereinander zu ordnen verbietet. Mit der größten Bedachtsamkeit erwog Poussin jeden künstlerischen Vorwurf. Ehe er zur Ausführung schritt, pflegte er kleine Modellfiguren auf einem quadrirten Brette der entworfenen Skizze gemäß zu gruppiren und danach das Gemälde selbst anzulegen. Nur der ausdauernde Fleiß des Meisters vermag es zu erklären, wie er bei solch' überlegter und vorsichtiger Weise zu arbeiten dennoch einer der fruchtbarsten Künstler seiner Zeit war.

---

beide seinen beiden Freunden, die Mutter dem einen, damit er in ihrem Alter sie ernähre, die Tochter dem andern, damit er sie verheirathe und ausstatte. Man sieht es dem ärmlichen Zimmer an, daß der verscheidende Krieger außer seinen Waffen, die an der Wand hängen, seinen Erben keine andere Habe hinterlassen kann als den guten Ruf seines Namens.

Bei vielen seiner historischen Gemälde spielt der landschaftliche Hintergrund eine bedeutsame Rolle und ist in der Stimmung und Gruppirung mit bewußter Absicht dem scenischen Vorgange angepaßt. Dasselbe Verhältniß tritt in umgekehrter Weise ein, wenn er die Landschaft zur Hauptsache erhebt. Die Staffage, sagt Kugler*), besteht aus Figuren, welche der antiken Mythe oder Geschichte angehören und in derselben gemessenen Weise, wie die auf Poussins historischen Bildern gezeichnet sind. Den Styl seiner Landschaften hat man den heroischen genannt, und allerdings tritt dem Beschauer hier der Wohnsitz eines Menschengeschlechtes von wenigen Bedürfnissen und geraden Gesinnungen entgegen. Großartige Tempelbauten mahnen an die Nähe der Götter, deren mächtige Hand über das Schicksal der Erdgeborenen waltet. Menschliche Wohnungen gewahrt man selten und dann immer nur bescheiden aus dem Grün der Landschaft herausblickend. Sonst aber ist alles Menschenwerk ausgeschlossen, was die erhabene Ruhe der Natur stören könnte oder auf verfeinerte Culturzustände deuten möchte.

Der Geist, welchen die Werke des Meisters athmen, steht mit dem Charakter Poussins in engster Verwandtschaft. Kaum ein anderer Künstler hat sein eignes Ich so klar in den Werken seines Geistes wiedergespiegelt. Auch die äußeren Züge seines ernsten würdevollen Antlitzes, welche er mit eigner Hand verewigt hat, kennzeichnen den Mann, der mit klarem Bewußtsein nach bestimmter Regel und festen Grundsätzen die Aufgabe seines Lebens erfaßte und zu erfüllen trachtete.

Nicolas Poussin stammte wie Velasquez aus einer Familie von heruntergekommenem Adel und wurde im Jahre 1594 in Andelys, einem Städtchen der Normandie, geboren. Sein Vater hatte den aufgeweckten Knaben für den gelehrten Stand bestimmt, änderte aber seinen Entschluß, als er gewahrte, daß der junge Nicolas seine Schreibhefte lieber mit Zeichnungen als mit schriftlichen Arbeiten füllte. Der Zufall wollte, daß ein Maler von einigem Ruf, Quintin Varin mit Namen, sich damals gerade in dem Geburtsorte Poussins aufhielt. Dem Rathe und Urtheile dieses kenntnißreichen Mannes verdankte Poussin, daß er seinem wahren Berufe zugeführt wurde.

Unser Künstler war achtzehn Jahre alt, als er plötzlich ohne Vorwissen der Eltern der Heimat den Rücken wandte, deren enge Lebensver-

*) Gesch. der Malerei II. 530.



Das Testament des Eudamidas. Nach Poussin.

hältnisse seinem Streben ein zu kurzes Ziel setzten. Seine Absicht war, in Paris ein Unterkommen und damit zugleich Gelegenheit und Mittel zu seiner weiteren Ausbildung zu suchen. Er fand denn auch, in der Hauptstadt angekommen, in der Werkstatt eines Malers, Namens Lallemant, Aufnahme, der hauptsächlich für die Fabrikation von Tapeten und Teppichen arbeitete. Diese handwerksmäßige Beschäftigung wurde Poussin bald leid. Eine glücklich angeknüpfte Bekanntschaft mit einem jungen Adeligen aus Poitou, der ihm seine Unterstützung anbot, verschaffte ihm die Gunst angesehener Kunstfreunde, deren Sammlungen von Kupferstichen und Gemälden ihm auf diese Weise zugänglich wurden. Unter diesen war auch der Mathematiker Courtois, der als königlicher Beamter eine Wohnung im Louvre inne hatte und durch seine ausgedehnten Beziehungen zu den vornehmen Kreisen der Residenz dem jungen Poussin überaus nützlich wurde. Außerdem war Courtois liebenswürdig genug, den strebsamen Jüngling in der von ihm vertretenen Wissenschaft zu unterweisen und ihn mit den für die Zeichnung so wichtigen Lehren der Geometrie und Optik bekannt zu machen.

Ueber die Lebensschicksale unseres Meisters während der Zeit, wo er durch Selbststudium sein Talent namentlich an den nach Rafael gestochenen Kupfern Marcanton's zu entwickeln suchte, ist wenig bekannt. Wir wissen nur, daß er unablässig auf Mittel sann, um Italien und vor Allem Rom erreichen zu können. Einmal langte er mit seinem spärlichen Zehrpfennig glücklich bis Florenz, kehrte aber aus Mangel an Unterstützung bald wieder nach Paris zurück. Ein anderes Mal kam er nicht über Lyon hinaus. Da wollte es sein Glück, daß er in Paris die Bekanntschaft des Cavaliere Marini*) machte, der sich als Dichter damals eines großen Ansehens erfreute. Von diesem erhielt er, soviel bekannt, den ersten einträglichen Auftrag zu einer seinem Naturell besonders zusagenden und ihn geistig fördernden Arbeit. Diese bestand in der Ausführung von Zeichnungen zu dem von Marini verfaßten Epos „Adonis". Bevor jedoch der junge Künstler damit zu Stande kam, reiste sein Gönner nach Italien ab, jedoch nicht ohne ihm die Aussicht zu eröffnen, daß er in Rom, wenn ihm Poussin folgen wolle, für sein Fortkommen Sorge tragen werde.

---

*) Dieser durch seine mythologische Dichtung Adone und sein Epos La strage degli Innocenti bekannte Hofpoet und Secretair des Herzogs von Savoyen, begleitete Margarethe von Valois, Heinrichs IV. erste Gemahlin, nach Paris, wo er auch nach deren Tode noch eine Zeit lang am Hofe der Maria v. Medici lebte. Er ging 1622 nach Italien zurück.

Im Frühjahr 1624 erschien endlich für unsern Meister, der zuvor noch ein Gemälde, den Tod der Maria darstellend, für die Goldschmiedeinnung zu Paris vollendet hatte, die ersehnte Stunde der Abreise nach Rom. Ohne andere Hilfsmittel als die, welche ihm seine wenigen Ersparnisse boten, erreichte er das Ziel seiner heißen Wünsche. Alles Weitere erwartete er von der Gunst des Himmels und der Freundschaft Marini's. Er traf denn auch glücklich wieder mit dem gefeierten Dichter zusammen, dessen Verse ihn zuerst tiefer in die Welt der Alten eingeführt hatten, aber nur um ihn bald darauf für immer scheiden zu sehen. Marini wollte seine Heimath Neapel wiedersehen und konnte für Poussin nur noch durch einige Empfehlungen sorgen, da er nicht wieder nach Rom zurückkehrte, sondern schon im folgenden Jahre (1625) starb.

Die wankelmüthige Glücksgöttin zeigte dem armen Künstler nach diesem schweren Verluste zwar bald eine neue hoffnungsvolle Aussicht, leider aber um ihn ein zweites Mal zu täuschen. Ein Freund Marini's verwandte sich für ihn mit dem besten Erfolge bei dem als Kunstfreund hochgeachteten Kardinal Barberini. Da nöthigte diesen sein Amt als päpstlicher Legat, eine längere Reise nach Frankreich und Spanien anzutreten, und Poussin stand wieder, von aller Hülfe entblößt, in Rom allein, wo damals der Brodneid, die Eifersucht und die Kabalen der zahlreichen älteren Künstler das Aufkommen eines jungen Talentes im höchsten Grade erschwerten. Dennoch verzagte Poussin nicht. Er suchte sich, so gut es ging, durchzuschlagen und hatte den Trost, in dem Bildhauer Duquesnoy*) aus Brüssel einen gleichalterigen Schicksalsgenossen zu finden. Wie sie ihre Wohnung und ihre kärglichen Mahlzeiten theilten, so theilten sie auch ihre Studien. Der Bildhauer, sagt Guhl**), zeichnete mit dem Maler nach Rafael und Tizian; der Maler modellirte mit dem Bildhauer in Thon nach dem Leben und der Antike. Kann man einen tieferen Blick in die Entwickelung dieser beiden Künstler thun — des Bildhauers, in dessen Kinderfiguren die schwellende Frische Tizian's, des Malers, in dessen Bildern die plastische Bestimmtheit der Antike vorherrscht? —

Aehnliche Aufmerksamkeit wie den antiken Statuen, an denen er genaue Messungen vornahm, widmete Poussin auch den architektonischen Ueberresten der Römerzeit. Eine tiefere Anschauung von dem griechischen

*) Von den Italienern Il Fiammingo (der Flamländer) genannt, geb. 1594, starb 1642 in Livorno.

**) Künstlerbriefe II. 238.

und römischen Alterthum wurde ihm später durch den freundschaftlichen Verkehr mit dem Ritter und Komthur Cassiano del Pozzo*), einem der eifrigsten und kenntnißreichsten Alterthumsforscher seiner Zeit. Verdankte er diesem gewissermaßen den Abschluß seiner allgemeinen wissenschaftlichen Bildung, so war er ihm in nicht geringerem Maaße verpflichtet durch den hülfreichen Beistand, den ihm Pozzo in seiner bedrängten Lebenslage leistete. Kurz vorher, ehe er mit diesem trefflichen Manne in nähere Beziehungen trat, hatte sich Poussin in Rom verheirathet, und zwar mit der Tochter eines Landmanns, Jacques Dughet, dessen Sohn Gaspard Dughet späterhin sein Schüler wurde. Dieser Schritt ging wohl zum Theil aus dem Gefühl der Dankbarkeit hervor, zu welcher er seinem spätern Schwiegervater verpflichtet war; denn Dughet rettete den unglücklichen Maler vor der äußersten Noth, in welche Poussin in Folge einer langwierigen Krankheit gerathen war. Er nahm den Hülflosen, der in einer armseligen Spelunke dem Verderben preisgegeben war, in sein Haus auf, wo er durch treue Pflege seine Kräfte wieder gewann. Es scheint übrigens, daß Poussin sich von den Folgen seines damaligen durch Noth und Entbehrungen verschlimmerten Siechthums nie wieder ganz erholt hat; denn in seinen Briefen klagt er zum öfteren über die Schwäche seiner Gesundheit, die ihn am thätigen Schaffen hindere.

Der Entschluß Poussins, sich zu verheirathen, läßt sich bei der unsicheren Zukunft, die der Meister vor Augen hatte, und bei der geringen Anlage, die er zu poetischer Schwärmerei hatte, kaum anders als durch eine äußere Nöthigung, einen moralischen Zwang erklären. Jedenfalls reichte die geringe Unterstützung, welche ihm etwa die Familie seiner Frau bieten konnte, nicht aus, um seine Lebenslage zu verbessern, und immerhin würde, trotz seines allmälig wachsenden Rufes, Sorge und Noth nicht sobald von seiner Schwelle gewichen sein, wenn Cassiano del Pozzo ihn nicht in

*) Cassiano del Pozzo stammte aus einer altadeligen Familie Turins, wo er um 1595 geboren wurde, studirte die Rechte und wurde Oberrath an der Ruota zu Siena. Aus Neigung zur Alterthumswissenschaft gab er sein Amt auf, um in Rom seinen Studien zu leben. Hier wurde er Secretair des Kardinals Francesco Barberini, des Neffen Urbans VIII., der durch Gründung der Barberini'schen Bibliothek seinen Namen unsterblich gemacht hat. Diesen begleitete er auf seiner Gesandtschaftsreise nach Paris und Madrid (1625—1626). Dem Einfluß Pozzo's am Hofe Urbans VIII. hatten viele Künstler ihr Glück und Fortkommen zu danken, vor allen Dominichino und Poussin, späterhin auch Mignard. (Vergl. Dumesnil, Histoire des plus célèbres amateurs. p. 403 ff.)

großmüthiger Weise unterstützt hätte*). Dieser nahm des wackern Künstlers Thätigkeit zunächst zu Zeichnungen für eine Sammlung antiker Denkmäler in Anspruch, welche bei ihrem Abschluß 23 Foliobände umfaßte. Dann trug er ihm aber auch eine Reihe von Gemälden auf, zu denen noch andere für den Kardinal Barberini sich gesellten. Diese Arbeiten, welche Poussins Künstlerruf fest begründeten, fallen in die ersten dreißiger Jahre des 17. Jahrhunderts. Die bedeutendsten darunter sind die Zerstörung Jerusalems durch Titus (im Wiener Belvedere), die Pest der Philister (im Louvre), beide für Barberini gemalt, die Marter des h. Erasmus (im Vatikan), ein großes Altarbild, welches durch höchste Gediegenheit des Styls die Scheußlichkeit des Gegenstandes beinahe vergessen macht**), endlich die Darstellungen der sieben Sacramente, die bei ihrer ersten Aufstellung im Hause Del Pozzo's ein solches Aufsehen erregten, daß sich der glückliche Besitzer vor neugierigen Besuchern kaum zu retten wußte.

Der Ruf Poussin's verbreitete sich von diesem Zeitpunkte an rasch über die Ringmauer Rom's hinaus und erweckte vor Allem das Interesse seiner Landsleute in Paris. Der erste, welcher von hier aus dem aufstrebenden Ruhme des Meisters die Hand bot, war der Secretair des Kriegsministers Des Noyers, der zugleich Oberaufseher der öffentlichen Bauten, Künste und Manufacturen war, Paul Fréart, Herr von Chantelou. Für diesen malte Poussin im Jahre 1638 das Manna-Wunder (jetzt im Louvre). Während er noch mit dieser Arbeit beschäftigt war, vermittelte der Auftraggeber beim Kardinal Richelieu seine Berufung an den Hof Ludwig's XIII. So ehrenvoll und schmeichelhaft für ihn diese Aufforderung war, so besann sich Poussin doch lange, ob er derselben nachkommen solle. Seine Lebenslage schien allgemach in Rom völlig gesichert zu sein; mannichfache freundschaftliche Beziehungen zu den Künstlern und Gelehrten Roms, das Verweilen unter den Schätzen der alten und neuen Kunst, der Reiz seiner Wohnung am Monte Pincio unweit der Villa Medici, — alles dies hielt ihn ab, sein bisheriges Leben mit der glänzenden Stellung zu vertauschen, die ihm in Paris zugedacht war. Endlich willigte er ein, zögerte aber trotzdem mit der Abreise, selbst als ein eigenhändiger Brief des Königs (vom 18. Januar 1639) und ein Schreiben des Kriegs-

*) Vergl. Guhl a. a. O. S. 246.

**) Kugler, Gesch. der Malerei II S. 469. Dem Heiligen wurden nach der Legende die Gedärme aus dem Leibe gewunden.

ministers zur Erfüllung seiner Zusage drängten. Die Furcht, sich übereilt zu haben, wuchs bei ihm mit jeder Woche, und doch hielt ihn das Pflichtgefühl ab, von seinem einmal gegebenen Versprechen abzugehen. Es war ihm, wie er an seinen Freund, den Hofmaler Lemaire in Paris schreibt, als wolle man ihn durchschneiden und in zwei Hälften trennen. Erst gegen Ende des Jahres 1640 verließ er Rom, nachdem Chantelou sich persönlich zu ihm begeben und ihn nicht eher aus dem Garne gelassen hatte, bis Poussin neben ihm in seinem Reisewagen Platz genommen.

Die böse Ahnung, welche den Künstler so lange zaudern machte, sollte nur zu bald zu ihrem Rechte kommen. Anfangs zwar ließ sich in Paris Alles gut an. Minister und König empfingen ihn mit dem größten Wohlwollen. Ein kleiner Palast im Garten der Tuilerien ward ihm zur Wohnung angewiesen, außerdem ein fester Jahrgehalt von 1000 Thalern, welche ihm nebst 1000 Thaler Reiseentschädigung sofort ausbezahlt wurden. Aber Poussins Natur war nicht dazu angethan, sich in der Sphäre des französischen Hoflebens heimisch zu machen. Die verschiedenartigen Anforderungen, die man an ihn stellte, seine Verpflichtung, sich mit allerlei untergeordneten Dingen, als Zeichnungen für Bücherdeckel, Entwürfe für Palastdecorationen und dergl. mehr zu befassen, dazu das geringe Verständniß, welches die Hofbeamten für seine Werke bekundeten, — alles dies erfüllte ihn mehr und mehr mit Widerwillen. Am meisten störte ihn die Hast und Eile, mit welcher jedes Project, nachdem es kaum entworfen, zu Ende geführt werden mußte. „Ich schwöre es Ew. Herrlichkeit zu," schreibt er am 20. Sept. 1641 an Del Pozzo, „daß ich, wenn ich länger in diesem Lande bleibe, ein ebenso großer Pfuscher werden müßte, als alle die Andern, die hier leben." Seinen Unwillen über diese schnellfertige Art des Kunstbetriebs verhehlte er nicht, hielt auch mit seinem Tadel nicht zurück, wenn nach seiner Ansicht geschmacklose Einrichtungen getroffen wurden. Die Folge war, daß er sich überall Feinde machte und bei Des Noyers in den Geruch eines Sonderlings kam. Das Gefühl von der schiefen Stellung, in welche er sowohl seinen neidischen Kunstgenossen, wie denen gegenüber gerieth, auf deren Veranlassung er nach Paris gekommen war, raubte ihm allgemach alle Ruhe und Sammlung des Geistes. Um seinem gepreßten Herzen Luft zu machen, griff er endlich zur Feder. Sein Schreiben sollte den Minister sowohl über seine Grundsätze und Absichten aufklären, als auch die Klagen und Anschuldigungen der Ohrenbläser, die ihn unmöglich machen wollten, in das gehörige Licht setzen. In diesem interessanten Schrift-

stück*), welches in einer klaren, ebenso höflichen wie entschiedenen Sprache abgefaßt ist, beleuchtet er namentlich die vielen Mißgriffe, welche man bei der decorativen Einrichtung der großen Galerie im Louvre gemacht und denen er nach seinem besseren Ermessen entgegen gearbeitet habe. Sodann weist er mit Feinheit die hämischen Angriffe zurück, welche die höfische Künstlercoterie unter der Führung des eitlen und herrschsüchtigen Simon Vouet gegen ihn und seine künstlerische Begabung gerichtet hatte. Bezeichnend für seinen Charakter ist darin namentlich eine Stelle, in welcher er dem Vorwurf begegnet, daß sein Christus in einem für das Noviziat der Jesuiten gemalten Bilde mehr einem donnernden Jupiter als einem Gotte der Barmherzigkeit ähnlich sehe. „Ich kann", schreibt er, „mir Christus, in welcher Handlung er auch sei, niemals mit dem Gesicht eines Kopfhängers oder eines Pater Douillet vorstellen."

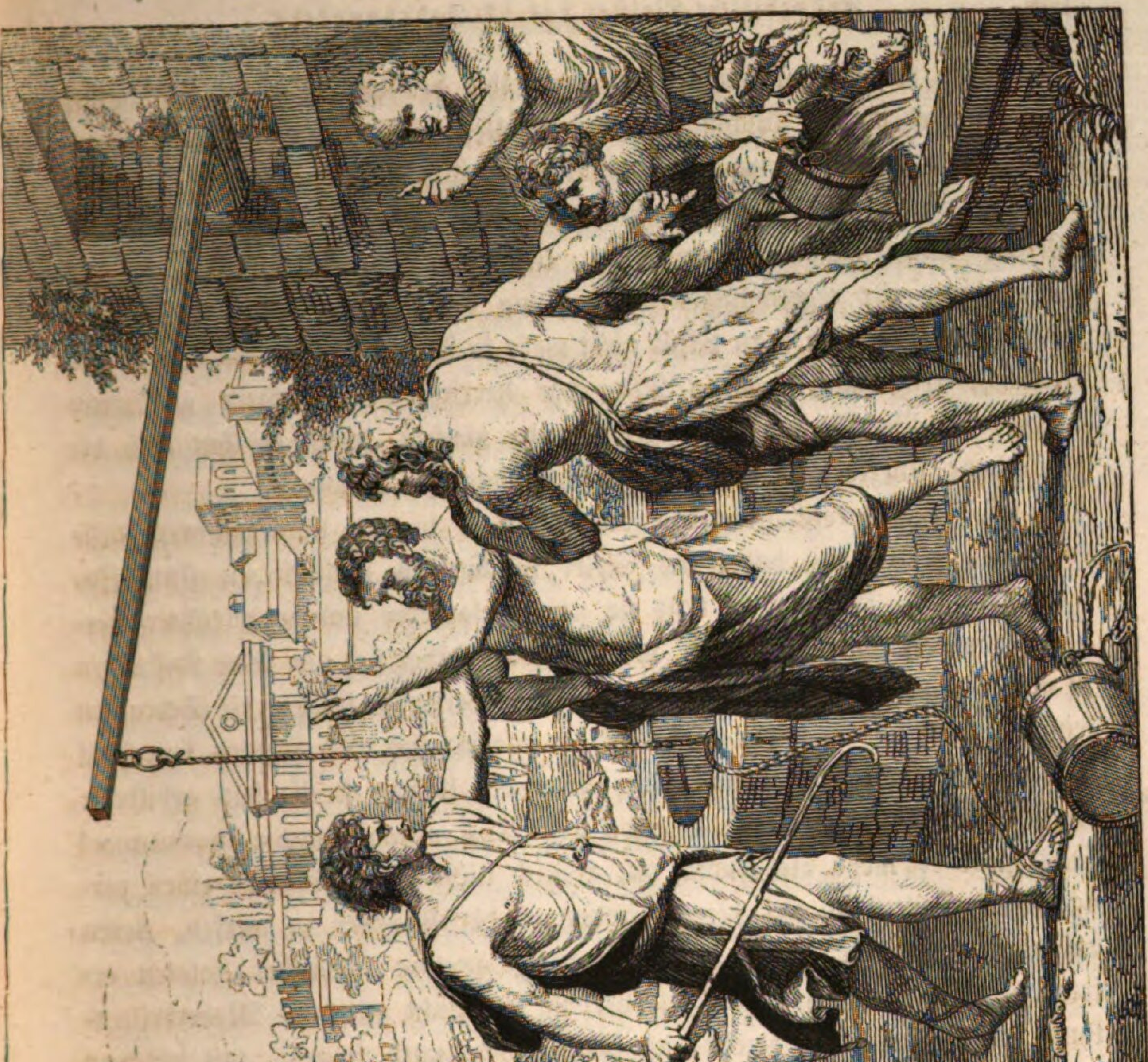
Die freimüthige und gerade Weise, mit welcher Poussin sich in diesem Schreiben über Alles aussprach, was ihm an seiner Stellung mißfiel, scheint nicht ohne den gewünschten Erfolg geblieben zu sein und seine Gegner und Neider zum Schweigen gebracht zu haben. Dennoch wuchs seine Sehnsucht nach Rom mit jedem Tage, zumal da das Pariser Klima seiner körperlichen Constitution nicht zusagte. Um seine angegriffene Gesundheit zu stärken und zugleich seine Frau abzuholen, die er bei seiner Abreise zurückgelassen hatte, nahm er für einige Zeit Urlaub. Im November 1642 sah er sein geliebtes Rom wieder. Vier Wochen später starb der Kardinal Richelieu, kaum ein halbes Jahr darauf Louis XIII. Da nun auch Des Noyers von den Staatsgeschäften zurücktrat, so hielt sich Poussin seiner Verpflichtung zur Rückkehr nach Paris entbunden, an welches ihn nur noch die Freundschaft des Herrn von Chantelou fesselte, mit dem er bis ans Ende seines Lebens eine stetige Correspondenz unterhielt. Im Auftrage dieses Gönners malte er während der ersten Jahre nach seiner Rückkehr einen zweiten Cyklus von Bildern, die sieben Sacramente darstellend, welche sich gegenwärtig in der Bridgewatergalerie in England befinden**).

Fortan lebte Poussin in ruhigem Behagen seiner Kunst und dem Umgang trefflicher Männer, Künstler und Gelehrter, die Genuß an seiner

*) Mitgetheilt in Félibien, Entretiens sur les vies et les ouvrages des peintres. Tome IV.

**) Sie wurden aus dem Nachlaß des Herzog-Regenten von Orleans für 49,000 Pfund Sterling von dem Grafen von Bridgewater erworben.

gediegenen Unterhaltung und seinen lehrreichen Gesprächen fanden. Längst hatte seine edle Sinnesart, seine einfachen Sitten, die bescheidene Größe seines Auftretens ihm die Liebe und Achtung der Römer in reichem Maaße erworben. Seine Rückkehr nach Rom war als ein freudiges Ereigniß mit festlichem Pomp begrüßt worden. Wenn es Poussin geliebt hätte, sich Weihrauch streuen zu lassen, um Titel und Würden zu buhlen, so würde es ihm leicht gewesen sein, eine glänzende Lebensstellung auch in Rom zu gewinnen. Aber er geizte so wenig nach äußerer Ehre, wie nach Glücksgütern. Seine Forderungen waren stets mäßig und bescheiden, was um so mehr anzuerkennen ist, als er in späteren Jahren von Kunstfreunden unausgesetzt mit Anträgen bestürmt wurde. Von dem einmal festgesetzten Preise, den er auf der Rückseite jedes Gemäldes anzumerken pflegte, ging er aber nicht ab. Ueberhaupt lag in seinem Wesen ein Zug unbeugsamen Rechtsgefühls und das „fiat justitia pereat mundus“ der Römer scheint bei ihm als feststehender Grundsatz gegolten zu haben. Es ist in dieser Beziehung in hohem Grade charakteristisch für seine Anschauungsweise, daß Poussin, der in allen seinen Aeußerungen auch über solche Dinge, die ihn tief innerlich berührten, ein gewisses Maaß des Ausdrucks festhielt und jede leidenschaftliche Erregung der Seele mied, in solchen Fällen, wo er sein gutes Recht verletzt glaubte, den Ton der Sprache bis zum rhetorischen Pathos steigern und dann den Werth und die Bedeutung seiner Leistungen mit einer Schärfe betonen konnte, die seiner gewöhnlichen Zurückhaltung und Abneigung gegen jedes Selbstlob zuwiderläuft. Mehr noch als in dem schon erwähnten Schreiben an den Minister Des Noyers zeigt sich dies in einem Briefe an Chantelou, worin er sich bitter darüber beklagt, daß die französische Regierung ohne Weiteres über das Haus verfügt habe, welches ihm von Ludwig XIII. seiner Zeit geschenkt worden war. „Ist es denn möglich“, schreibt er, „daß Niemand mein Recht vertheidigt und sich der Frechheit eines gemeinen Lakaien entgegensetzt? Haben die Franzosen so wenig Liebe für ihre Landsleute, deren Verdienste ihrem Vaterlande zum Ruhme gereichen? Will man es dulden, daß ein Mensch wie Samson einen Mann aus seinem Hause werfe, dessen Namen von ganz Europa genannt wird?“ — Jedenfalls würde es Unrecht sein, wollte man der Haltung, welche Poussin in dieser Angelegenheit annahm, das Motiv des Eigennutzes unterschieben. Außer seinem Recht sah er seinen wohlbegründeten Stolz verletzt und seine Ehre beleidigt, und obwohl er schwerlich daran dachte, je wieder nach Paris zurückzukehren, so konnte er es



Moses am Brunnen. Nach Poussin.

doch nicht ruhig hinnehmen, daß man ihn bei der beliebten Verfügung über seine ehemalige Wohnung unbefragt ließ. Mit ähnlicher Entschiedenheit bestand er auf fernere Auszahlung der ihm als königlichem Hofmaler von Ludwig XIII. bewilligten Pension, und vielleicht um den erzürnten Meister einigermaßen zu versöhnen, ließ sich Mazarin auf Chantelou's Verwendung zur regelmäßigen Auszahlung des Jahrgehalts herbei. Eine Gegenleistung scheint man dafür nicht mehr in Anspruch genommen zu haben. Vielleicht trug nach Vouet's Tode der herrschsüchtige Lebrun genügende Sorge, um Poussin bei Hofe vergessen zu machen, wenn er ihm auch die gebührende Anerkennung nicht versagen mochte und konnte.

Mag die Gerechtigkeitsliebe des Meisters in dem vorerwähnten Falle immerhin wegen der dabei ins Spiel kommenden persönlichen Interessen noch Bedenken erregen, so tritt sie um so lauterer und ungetrübter hervor in der freimüthigen Weise, mit welcher er über sich und seine Leistungen zu urtheilen pflegte. Seinem durchdringenden Verstande blieben die Schranken seiner Begabung nicht verborgen und er machte sich und Andern kein Hehl daraus, daß sein Talent eigentlich nur einem kleinen Kreise fein gebildeter Kunstfreunde zu genügen im Stande sei. Non omnes omnia possumus! Das giebt er mehr als einmal zu, freilich nicht ohne mitunter einen verächtlichen Seitenblick auf die Bestrebungen der Künstler zu werfen, deren Leistungen „populär" waren und sich der Sanction kirchlicher Zeloten erfreuten. Seine „heidnische" Seele vertrug sich nicht mit dem Modechristenthum seiner Zeit, und bezeichnend für den Freimuth sowohl, mit welchem er die Agitation der Glaubenseiferer beurtheilte, wie für die Verachtung, die ihm die mönchische Charlatanerie einflößte, ist eine briefliche Aeußerung vom Jahre 1650*), die hier eine Stelle finden mag: „Wir haben hier," schreibt er, „nichts Merkwürdigeres als Wunder; diese ereignen sich so oft, daß es ein wahres Wunder ist. Die florentinische Procession hat ihnen noch einen hölzernen Crucifixus hinzugefügt, welchem der Bart gewachsen ist und dem die Haare tagtäglich mehr als vier Zoll lang wachsen; man sagt, der Pabst würde ihn bald mit großer Feierlichkeit scheeren."

Unabhängigkeit der Gesinnung, kühner Freimuth des Urtheils, gepaart mit jenem edlen Ehrgeiz, der nur in dem Lobe der Besten und Einsichtsvollsten Befriedigung findet, das waren Charaktereigenschaften des Meisters, welche ihn sowohl für den Kirchen- wie für den Hofdienst unfähig machten.

*) Guhl, a. a. O. II. S. 242.

Die Subjectivität, das eigenste Wollen und Vollbringen, welches weder durch nationale, noch durch kirchliche Traditionen beeinflußt ist, tritt in Poussin so überwiegend hervor, daß man ihn nicht mit Unrecht als den ersten modernen Künstler bezeichnet hat. Die freie Stellung, welche er sich wahrte, erhob ihn zu einem Gegenstande besonderen Interesses und großer Verehrung für alle edelgesinnten Geister seiner Zeit. Seine lehrreiche Unterhaltung, gestützt auf ausgezeichnete Kenntnisse, die würdevolle, aber keineswegs kalt abgemessene Art seines Umgangs machte ihn zum Mittelpunkt eines Kreises ausgezeichneter Männer, und selten besuchte ein Freund der schönen Künste die ewige Stadt, ohne Poussin zu sehen und kennen zu lernen. Wer ihn nicht zu Hause traf, fand ihn leicht auf seinem gewöhnlichen Spaziergange, wo er gern die Gesellschaft seiner Freunde theilte. Noch heute führt diese Gegend Roms den Namen Val di Pussino und mahnt an die glücklichen Tage, wo der alternde Meister hier mit Gaspard Dughet, Claude Lorrain und andern Künstlern und Kunstfreunden sich nach gethaner Arbeit zu ergehen pflegte.

In den letzten Lebensjahren Poussins nahmen seine körperlichen Leiden immer mehr überhand. Aber kein Kleinmuth, kein verzweifelnder Trübsinn bemächtigten sich seines starken und lichtvollen Geistes. Seine Arbeitskraft wich nur Schritt für Schritt dem unaufhaltsam fortschreitenden Gichtübel. „So lange nur der Kopf gesund ist," schreibt er im Jahre 1658, „muß auch seine Dienerin, die Hand, trotz ihrer Schwäche gehorchen." Und wenn ihm die Hand zu gewohnter Thätigkeit erlahmte, so fand er noch seine Freude darin, über das Wesen der Kunst nachzudenken und seine Meinungen im mündlichen und brieflichen Verkehre mit Anderen auszutauschen. Mehr als das eigne Leiden beugte ihn der Tod seiner Lebensgefährtin nieder, welcher nach langem Siechthum im Jahre 1664 erfolgte. Von dieser Zeit an erwartete auch er mit philosophischem Gleichmuth die Stunde seines Hinscheidens. Da er ohne Kinder war, so vermachte er sein Vermögen, aus 10,000 Scudi bestehend, seinen armen Verwandten in Andelys, denen er schon bei Lebzeiten seine Unterstützung zugewandt zu haben scheint. Der Tod ereilte ihn indeß nicht so schnell, als er gehofft hatte. Erst nach einem langen Krankenlager verschied er am 19. November 1665. Da er sich alle Trauerfeierlichkeiten verbeten hatte, so gab ihm nur die Akademie S. Luca ein stilles Geleit nach seiner letzten Ruhestätte in der Kirche S. Lorenzo in Lucina zu Rom. Dort ward ihm später von Chateaubriand ein Grabmal errichtet, welches seine Büste ziert. Neuerdings

hat seinem Andenken zu Ehren auch sein Geburtsort ein Denkmal mit dem Standbilde des Meisters erhalten.

Die bei weitem größte Anzahl der Gemälde Poussins, die durchschnittlich nur geringe Dimensionen (selten über 4 Fuß Höhe oder Breite) haben, findet sich in den öffentlichen und privaten Sammlungen Frankreichs. Das Louvre allein besitzt neununddreißig Poussins, unter denen folgende die berühmtesten sind: Das Mannawunder, die Pest der Philister, der h. Franciscus Xaverius, die arkadischen Hirten (ein Bild von seltener Tiefe der Empfindung; drei Hirten und ein junges Weib sind um ein Grabmal versammelt, dessen Inschrift „Et in Arcadia ego" von einem derselben entziffert wird; der wehmüthig elegische Ton, welcher aus der einfachen Composition herausklingt, erreicht seine tiefste Stimmung in den Zügen der jungen Frau, die sich träumerisch an ihren Gatten lehnt); Rebecca und Eliezar, der Raub der Sabinerinnen, der Triumph der Wahrheit (Allegorie, mit Bezug auf die Verläumdungen gefertigt, denen Poussin während seines Aufenthalts am Hofe Ludwigs XIII. ausgesetzt war) und endlich das Selbstbildniß des Meisters. Die Nationalgalerie zu London ist im Besitz von acht Poussins, darunter ein Tanz von Satyrn und Bacchantinnen; nicht weniger reich an solchen ist die Dresdener Galerie, darunter eine Aussetzung Mose, eine Anbetung der Magier, die Marter des h. Erasmus, Venus schlafend in einer Landschaft. Aus dem Cyklus von Gemälden, deren Stoffe aus Tasso's befreitem Jerusalem entnommen sind, sieht man eines der schönsten, Rinaldo in Armidens Zaubergärten entführt, im Berliner Museum; das Belvedere zu Wien besitzt die Einnahme Jerusalems durch Titus und eine Landschaft mit dem Grabmal der Metella; die Münchener Pinakothek eine Grablegung Christi, die Eremitage zu Petersburg u. a.: Moses schlägt Wasser aus dem Felsen, Esther und Assyrus.

Schüler Poussins war, wie schon oben bemerkt, sein Schwager Gaspard Dughet, der sich seinem Lehrer zu Ehren auch Gaspard Poussin nannte, unter welchem Namen er als einer der ausgezeichnetsten Landschaftsmaler nicht blos des 17. Jahrhunderts bekannt ist. Er wurde 1613 in Rom geboren und starb daselbst im Jahre 1675. In der Auffassung der Natur folgte er anfangs dem streng heroischen Style seines Lehrers. Später milderte er die kalte Majestät, welche Poussins Landschaften zeigen, indem er dem Lichte und der Luft in ihren verschiedenartigen durch Temperatur,

Wind und Wetter bestimmten Erscheinungen einen bedeutenderen Einfluß auf die Wirkung des Ganzen einräumte. Das goldene Zeitalter des einfachen Naturlebens behält auch er in dem Charakter der Staffage bei. Seine die Natur in der Ruhe schildernden Gemälde sind zwar auch durchweg in einer mehr ernsten Stimmung gehalten, doch anmuthiger und freier als die seines Lehrers; höher geschätzt sind seine Sturm- und Gewitterlandschaften, die die Natur in ihrer Menschen- und Thierwelt erschreckenden, Unheil drohenden Aufregung zeigen. Leider hat das Colorit seiner Staffeleigemälde, deren man in fast jeder größeren Galerie findet, durch Nachdunkeln viel von seiner früheren Schönheit eingebüßt. Zu den berühmtesten Werken des Meisters zählen die Fresken in der Kirche S. Martino a' Monti in Rom, deren Staffage die Geschichte der Propheten Elias und Elisa zu Grunde liegt; dieselben befinden sich leider in einem ziemlich verwahrlosten Zustande.

Claude Lorrain.

(1600—1682.)

Lebendige Krystalle, Wasserspiegel,
Der Blumen Fülle, Kräuter und Gesträuch,
Schattige Gründe und besonnte Hügel
Und Grott' und Wald entdeckt der Blick zugleich;
Und, was noch mehr den Zauber muß erhöhen,
Die Kunst, die Alles schafft, ist nie zu sehen.
Tasso.

Das schöne Land, dem der größte Meister im Fache der Landschaftsmalerei angehört, war während der Lebzeiten desselben noch ein vorgeschobener Grenztheil des deutschen Reiches unter der Herrschaft selbständiger Herzöge und der freilich nur nominellen Oberhoheit des Kaisers. Frankreich hat deßhalb ein noch geringeres Recht als bei Poussin und Dughet, wenn es Claude Lorrain's Ruhm für sich und seine Kunstgeschichte beansprucht.

Mit diesem wunderbar begabten Künstler erreichte der Typus der Landschaftsmalerei, zu welcher der Niederländer Paul Bril (1554—1626) und Annibale Caracci in gegenseitiger Förderung des eignen Talents den Grund gelegt, auf italienischer Erde ihren glänzenden Abschluß. Das tiefere Naturgefühl der Nordländer vermählte sich bei Nicolas und Gaspard Poussin aufs Innigste mit dem erhabenen Geiste, der aus der Poesie und Kunst des klassischen Alterthums zu uns spricht. Aber schon bei Gaspard erweitert sich der Horizont, seine Kunstweise ist nicht mehr streng gebunden an das heroisch-epische, fremdartig-antike Princip seines Lehrers. Claude Lorrain löst völlig die Bande und die freigewordene Poesie gießt über seine Werke einen Zauber aus, den Worte nicht zu fassen vermögen. Als rein gestimmte

Seele, sagt Burckhardt*), vernimmt er in der Natur diejenige Stimme, welche vorzugsweise den Menschen zu trösten bestimmt ist, und spricht ihre Worte nach. Ueber den Charakter, den die Landschaft bei Claude Lorrain angenommen, lassen wir Kugler reden. „Auch bei ihm," sagt er**), „sind es zunächst die Formen der italienischen Natur, welche dem Beschauer entgegen treten, aber das Enge, Umschlossene, streng Begränzte der Poussinschen Gemälde verschwindet, das Auge schweift über weite Ebenen und mannigfache Gründe hinaus, oft bis an den Saum des Oceans. Die Linien sind klar und in harmonischer Ruhe geführt, doch tritt das Element plastischer Gruppirung bei ihm weniger noch in den Formationen des Bodens hervor, als in dem Schwunge sanftgewölbter Baumpartien, welche den Vorgrund bilden und in denen vornehmlich der anmuthvolle Bau der immergrünen Eiche (die zu Claude's Zeit häufiger als heutigen Tages um Rom verbreitet war) nachgeahmt ist. Die Architekturen, die man auf seinen Bildern dargestellt sieht, gehören ebenfalls den Formen der classischen Kunst an, aber eines Theils sind sie als Ruinen dem landschaftlichen Elemente untergeordnet, anderen Theils sind sie mit wundersamer Pracht ins Feenhafte umgestaltet, — wir meinen jene Paläste am abendglühenden Meeresstrand, — so daß in beiden Fällen der Charakter des eigentlich Wohnsamen verschwindet. Alles dies jedoch sind nur die äußeren Motive der Darstellung in Claude's Bildern; sie dienen nur dazu, um das innere Leben und Schaffen der Natur in den Wirkungen der Luft, wie bei Dughet, vor Allem aber in dem beseelenden Glanz und Spiele des Lichtes vor die Augen des Beschauers zu führen. Die Bewegungen des Laubes, der stille Zug leichten Gewölkes, das Rieseln der Gewässer, das Spiel der Wellen des Meeres, die reinen Lüfte des Morgens, die sanften Nebel des Abends, der Schimmer des Thaues auf den Gräsern, — Alles ist in unmittelbarer Gegenwart vorhanden, Alles die Freude des Daseins bekundend. Ein zarter Duft scheidet Ferne von Fernen und läßt den Blick in ungemessene Weiten hinausschweifen, doch nur, um ihn wieder in die Wärme und die Fülle des Vorgrundes zurückzuführen. Alles ist von Licht erfüllt, Alles athmet eine beseeligende Ruhe und Heiterkeit. Claude Lorrain malt irdische Formen, aber er hüllt sie in ein ätherisches Gewand, welches nur auf Momente dem Auge des Sehers sichtbar wurde: er malt den Gottesdienst, welchen

*) Der Cicerone S. 1054.

**) Geschichte der Malerei II. S. 533.

die Natur feiert und darin der Mensch und menschliches Treiben nur eben miteingeschlossen sind."

Claude Gellée, nach seiner Heimat der Lothringer (Lorrain) genannt, ist auf ähnlichen Umwegen wie Poussin seiner wahren Bestimmung zugeführt worden. Er wurde im Jahre 1600 auf dem Schlosse Chamagne, unweit Epinal und Mirécourt, am Ufer der Mosel geboren. Den schon in seinem zwölften Jahre Verwaisten nahm ein älterer Bruder, der als Formschneider zu Freiburg im Breisgau lebte, zu sich, um ihn für das eigne Fach auszubilden. Claude machte sich bald dem Bruder durch seine Gewandtheit im Ornamentenzeichnen nützlich und die Erwartungen, welche sich an sein ausgesprochenes Talent knüpfen ließen, mögen wohl die Hauptursache gewesen sein, daß ein Anverwandter, der den Spitzenhandel betrieb, den Knaben auf einer Reise nach Rom mit sich nahm. Einer Verabredung mit dem älteren Bruder zufolge, der ihn mit seinen geringen Mitteln zu unterstützen versprochen, blieb Claude in Rom, wie es scheint, sich selbst überlassen und ohne einen geregelten Unterricht zu genießen, bis etwa zu seinem achtzehnten Jahre. Sodann wandte er sich nach Neapel, wo er in der Werkstatt eines deutschen Malers aus Köln, Namens Gottfried Wals, den ersten Grund zu seinen landschaftlichen Studien legte. Hier lernte er zuerst die Gesetze der Perspective, namentlich in Bezug auf architektonisches Zeichnen näher kennen, sodaß er nach Verlauf zweier Jahre, mit besseren Kenntnissen ausgerüstet, in Rom, wohin er zurückkehrte, auf ein gutes Unterkommen bei einem der dortigen Meister rechnen konnte.

Augustin Tassi (geb. um 1565 gest. 1642), ein Schüler des Paul Bril, hat das Verdienst das Talent des jungen Gellée auf die rechte Bahn gebracht zu haben. Claude scheint unter sehr bescheidenen Ansprüchen in die Dienste dieses Meisters getreten zu sein, der ihn, nach den Mittheilungen Sandrarts, nicht nur als Hülfsarbeiter, sondern auch zu geschäftlichen und häuslichen Dienstleistungen benutzte. Tassi, der sich in sehr guten Umständen befand, führte ein großes Hauswesen und hatte viel mit vornehmen Leuten, Kardinälen und Fürsten zu thun, so daß ihm ein treuer und geschickter Beistand, wie ihn der gutmüthige, bescheidene und vom Schicksal nicht verwöhnte Claude gewährte, in hohem Grade willkommen sein mußte. Gern mochte sich auch der lernbegierige Jüngling der Ueberwachung der wirthschaftlichen Angelegenheiten seines neuen Lehrers unterziehen, da er andererseits Gelegenheit fand, nicht nur sich für seinen Beruf auszubilden, sondern auch im Verkehr mit angesehenen und gebildeten Personen aus den höheren



Abendlandschaft, nach Claude Lorrain.

Ständen den Mängeln einigermaßen abzuhelfen, mit denen seine Geistesbildung in Folge der vernachlässigten Erziehung behaftet war.

Leider hat der deutsche Kunstchronist Sandrart, dem wir die meisten Nachrichten über Gellée verdanken, uns keine eingehenden Mittheilungen über die Entwickelungsjahre seines großen Zeitgenossen hinterlassen, zu dem er in späterer Zeit in freundschaftliche Beziehungen trat. Wir erfahren nur, daß Claude im Frühjahr des Jahres 1625 Rom verließ, um nach seiner Heimat zurückzukehren. Die Ersparnisse, welche er inzwischen gemacht, sollten indeß nicht nur dazu dienen, sein Heimweh zu befriedigen, sondern auch seine Kenntnisse zu vermehren und sein Talent zu reifen. Claude schlug deßhalb einen größeren Umweg ein, dessen fernster Punkt Venedig war. Hieher an die eigentliche Geburtsstätte der Kunstgattung, die er cultivirte, lockten ihn die Landschaften Giorgione's und Tizians. Von Venedig wandte er sich nach Tyrol, dessen großartige Gebirgsnatur ihm ein kaum geringeres Interesse einflößen mochte, durchzog das bayrische Hochland und machte in München Halt, wo er in Folge einer Krankheit eine Zeit lang sich aufhalten mußte. Nachdem er die schwäbischen Lande durchstreift und dabei, von Straßenräubern überfallen, all sein Hab und Gut eingebüßt hatte, erreichte er glücklich die Ufer der Mosel. Seine Absicht ging nun dahin, sich in der Hauptstadt Lothringens, Nancy, einen Wirkungskreis zu schaffen, wo damals Heinrich II., der Gute, zu kunstfördernden Unternehmungen die Hand bot. Bei einem Hofmaler des Herzogs, Claude Deruet, fand er alsbald Aufnahme und Beschäftigung. Diesem half er unter Anderem bei der Ausmalung der Kuppel in der Kirche des Städtchens Charmes. Indeß mochte der Erfolg, den er sich von seiner Wirksamkeit in der Heimat versprochen, hinter seinen Erwartungen zurück geblieben sein, sodaß er sich allgemach mit dem Gedanken vertraut machte, wieder nach Rom zurückzukehren. Ein unglücklicher Zufall, dessen Zeuge er war, brachte diese Absicht zum schnellen Entschluß. Bei den Arbeiten in der Kirche zu Charmes that nämlich ein unmittelbar neben ihm auf dem Gerüste beschäftigter Vergolder einen Fehltritt, erwischte im Sturz einen Balken, an welchem er sich nur mit genauer Noth so lange halten konnte, bis Claude, rasch zuspringend, ihn vom Tode zu retten im Stande war.

Bei seiner Rückreise nach Italien nahm unser Meister seinen Weg durch die Provence nach Marseille, wo er sich nach Civitavecchia einschiffte. Nachdem er der Gefahr eines Schiffbruchs auf stürmischer See glücklich entronnen war, sah er Rom im October 1627 wieder. Hier richtete er

sich anfangs bescheiden ein, fand aber, obwohl es ihm an den nöthigen Connexionen mangelte, bald Gelegenheit, seinem Talente Geltung zu verschaffen und die Augen hervorragender Kunstkenner auf sich zu ziehen.

Den Grund zu der glänzenden Lebenslage, in welche sich Claude nach wenigen Jahren versetzt sah, legte er mit zwei Landschaften, die er dem Kardinal Bentivoglio verkaufte. Dieser, entzückt über die herrliche Arbeit, zeigte die Bilder dem Pabste, der ein gleiches Gefallen daran fand. Damit war das Glück des Meisters gemacht. Urban VIII. bestellte zuerst vier Landschaften, und als diese zur höchsten Befriedigung ausfielen, folgte eine Reihe weiterer Aufträge. Es blieb nicht aus, daß der in den Vatikan berufene Künstler alsbald der Abgott derer wurde, die sich als Vertreter des feinen Geschmacks angesehen wissen wollten. Der Ruf seiner Arbeiten überschritt rasch Rom und Italien, und die Geschäftsträger fremder Könige und Fürsten hatten Noth genug, dem Verlangen ihrer Auftraggeber nach Gemälden von der Hand Claude Lorrains nachzukommen. So verdunkelte seine Meisterschaft in kurzer Zeit alles im Fache der Landschaft bisher Dagewesene. Das Haus, welches er nicht weit von der Wohnung Poussins, mit dem er ein freundschaftliches Verhältniß angeknüpft, inne hatte, erhob sich bald zu der Bedeutung eines Wallfahrtsortes für alle diejenigen, welche das Kunstinteresse in die ewige Stadt führte; denn, wer nicht so glücklich war, eine Landschaft von dem bewunderten Meister an sich bringen zu können, fand hier wenigstens Gelegenheit, die Proben seines wunderbaren Talents in Augenschein zu nehmen und seinen Blick daran zu weiden.

Die liebenswürdige Gefälligkeit, mit welcher der harmlose Meister sein Haus und sein Arbeitszimmer dem Besuche der Künstler und Kunstfreunde öffnete, hatte indeß für ihn ein großes Uebel zur Folge, da untergeordnete Maler seine Entwürfe benutzten, um danach Gemälde auszuführen und solche unter seinem Namen in den Handel zu bringen. Diese gemeine Speculation nahm nach und nach eine solche Ausdehnung an, daß der Meister derselben nicht gleichgültig zusehen konnte; denn abgesehen von der pecuniären Benachtheiligung, mußte er für seinen Künstlerruf fürchten, wenn nach derartigen Plagiaten der Werth seiner eignen Arbeiten bemessen wurde. Aus diesem Grunde schloß er sein Haus fernerhin vor unbekannten Gästen und gewährte nur solchen Personen den Eintritt, denen er volles Zutrauen schenkte. Der Umstand, daß sogar einer seiner Schüler, Giov. Domenico, sich Fälschungen dieser Art hatte zu Schulden kommen lassen, gab ihm außerdem Anlaß, in der Folge keinen Schüler mehr anzunehmen. Um den

schamlosen Betrügereien, zu welchen man sich seines Namens bediente, einigermaßen zu steuern und den Gemäldeliebhabern und Kunstfreunden ein zuverlässiges Mittel an die Hand zu geben, wodurch die Aechtheit der unter seinem Namen verkauften Bilder sich feststellen ließ, legte er eine Skizzensammlung an, für welche er von jedem Gemälde, welches sein Arbeitszimmer verließ, eine Zeichnung oder verkleinerte Copie nahm, den Namen des Käufers, oft auch den Preis und das Datum des Verkaufs darauf bemerkend. Diese interessante Sammlung, in welcher die ausgeführten Blätter oft die Wirkung vollendeter Gemälde erreichen, befindet sich jetzt im Besitz des Herzogs von Devonshire. Sie wurde unter dem Titel Liber veritatis (Das Buch der Wahrheit oder Aechtheit), wie Claude Lorrain sie selbst genannt, von R. Earlom in den Jahren 1774—77 in Kupferstich herausgegeben.*)

In Bezug auf seinen persönlichen Charakter und seine Lebensweise hat unser Meister viele Züge mit Guercino gemein. Harmlos und uneigennützig war er denen ein treuer Freund, die sein Vertrauen genossen, und hülfbereit verwandte er gern seine reichen Einkünfte zur Linderung fremder Noth und zur Unterstützung des Guten und Schönen. Da er es vorzog, ledig zu bleiben, und selber nur geringe Bedürfnisse hatte, so hinderte ihn nichts, seinem freigebigen Herzen zu folgen und sich dem geselligen Verkehr mit den ausgezeichnetsten Männern zu widmen, welche damals in Rom lebten oder aus wissenschaftlichen oder künstlerischen Interessen dort eine Zeit lang ihren Aufenthalt nahmen. Kein Fremder von einiger Bedeutung besuchte die ewige Stadt, ohne von Claude Lorrain Notiz zu nehmen und seine Bekanntschaft zu suchen. Am liebsten scheint er indeß mit Poussin und Dughet verkehrt zu haben, und es ist eine wohlthuende Erscheinung, welche der Bund dieser drei großen Rivalen darbietet, die in gegenseitiger Anerkennung und Freundschaft um die Palme rangen, während in dem römischen Kunstleben jener Zeit Mißgunst und Selbstsucht eine bedauerliche Rolle spielten.

Was das Verfahren unseres Meisters bei der Ausführung seiner Gemälde anlangt, so ist das Wunderbarste daran, daß er fast nur aus dem Gedächtniß zeichnete und malte. Sandrart erzählt, Claude habe ihn eines Tages in Tivoli getroffen, wie er damit beschäftigt gewesen sei, ein Landschaftsbild nach der Natur aufzunehmen, und sich gewundert, daß der deutsche Künstler diesen Weg, den er übrigens sehr praktisch gefunden, eingeschlagen, um das Geschaute in Farben wiederzugeben. So fein organisirt

*) Vergl. Waagen, Kunstwerke in England und Paris I. S. 95.

war die zarte Netzhaut seines inneren Auges, daß sie das Bild der freien Natur gleichsam aufsog, um es in voller Reinheit wieder auszustrahlen, wenn der Künstler sich an die Staffelei setzte. Man hat dies daraus zu erklären versucht, daß sein Gedächtnißvermögen mit nichts Fremdartigem beschäftigt und überladen war, sodaß er seine ganze ungetheilte Kraft dem einzigen von ihm geliebten Gegenstande, den großen Erscheinungen der Natur weihen konnte. Alle Phänomene derselben, jeden Wechsel der Beleuchtung in den verschiedenen Jahreszeiten, bei klarem oder umwölktem Himmel, bei Sonnenauf- und Untergang, bei scharfem Mittagslicht und dämmeriger Mondnacht beobachtete er mit solcher Eindringlichkeit, daß es für ein geübtes Auge möglich sein soll, an unverdorbenen Bildern seiner Hand sogar die Tagesstunden in jeder Jahreszeit zu bestimmen. Den zauberhaften Duft und Hauch auf seinen Bildern brachte er nach dem Urtheile eines gewiegten Kenners (Waagen) durch öfteres Uebermalen und Lasiren hervor. Man macht an Gemälden von ihm, die ungeschickt gereinigt wurden, die Bemerkung, daß, wenn die Lasuren weggewaschen waren, alle Farben sehr kalt und die Formen fest und bestimmt, fast hart erscheinen und daß der Hauptzauber seiner Malereie in einem Tone liegt, der eine gewisse beabsichtigte Stimmung hervorruft und als die Seele des Bildes betrachtet werden darf. In der Figurenzeichnung war der Meister nicht geübt, ein Umstand der ihn veranlaßt haben mag, in Bezug auf die Staffage sich mitunter fremder Beihülfe zu bedienen. Seine Versuche in Kupfer zu radiren — man kennt von ihm 42 Blätter, die sehr selten und gesucht sind, — zeigen deutlich, daß die Farbe das Lebenselement seiner Kunstweise war; denn diese Radirungen sind hart und trocken in der Ausführung.

Trotz seiner Kränklichkeit — er litt häufig an der Gicht — brachte es Claude Lorrain zu einem hohen Alter. Wie Poussin arbeitete auch er unverdrossen, so lange ihm die Hand nicht den Dienst versagte. Eine Zeichnung aus seinem letzten Lebensjahre, welche sich in Besitz der Königin von England befindet, bezeugt die ausdauernde Kraft seines regen Geistes. Er starb im Jahre 1682 mit Hinterlassung eines bedeutenden Vermögens.

Sein Grab in der Kirche S. Trinità de' Monti ließen seine Erben mit einer Marmortafel versehen, auf welcher eine lateinische Inschrift seine Verdienste würdigt. Im Jahre 1840 wurden die Gebeine auf Veranstaltung des Ministers Thiers in die Kirche S. Luigi de' Francesi übertragen, um hier neben anderen in Rom gestorbenen Franzosen ihren Platz zu finden. Ein von Lemoine ausgeführtes Grabmal mit der allegorischen Figur der

Malerei bezeichnet die Stelle. Am Sockel des Monuments liest man die eitle Phrase: „La nation française n'oublie pas ses enfants celèbres, même lorsqu'ils sont morts à l'étranger."

Wahrhaft erstaunlich ist des Meisters emsiger Fleiß, welchen die große Anzahl der über ganz Europa verstreuten Gemälde seiner Hand bekundet. Selbst wenn man nur diejenigen in Anrechnung bringt, deren Aechtheit im Liber veritatis und durch andere Handzeichnungen, deren u. A. das British Museum 222 besitzt, nachgewiesen ist, kann man sich nicht genug über den Umfang seiner Thätigkeit wundern. Manche seiner Bilder erreichen bedeutende Dimensionen; so besitzt das Museum zu Madrid vier große Landschaften von sieben Fuß Höhe. Wohl den größten Theil seiner Werke hat England an sich gezogen; die reichste und werthvollste Sammlung derselben gehört dem Museum des Louvre; in zweiter Reihe stehen die Eremitage zu Petersburg, die Nationalgalerie zu London und das Museum zu Madrid. Viele seiner besten Arbeiten trifft man sodann in den Galerien Roms und im übrigen Italien. Aber auch die öffentlichen Galerien von Berlin, Dresden und München haben einige seiner vorzüglichsten und beglaubigten Landschaften aufzuzeigen. Der Handelswerth der nachweisbar ächten Claude-Lorrains ist in Folge der Liebhaberei der Engländer auf eine bedeutende Höhe getrieben; so wurden z. B. in einer Auction zu London im Jahre 1823 zwei aus dem Palaste Altieri in Rom stammende Landschaften mit 300,000 Francs bezahlt. Welch hohe Schätzung übrigens einige Bilder des Meisters schon bei dessen Lebzeiten erfuhren, geht daraus hervor, daß Clemens IX. (1667—69) sich erbot, ein Gemälde Gellée's, welches dieser nach der Natur gemalt und als Studienbild ungern missen wollte, ganz mit Goldstücken zu bedecken, wenn es um diesen Preis zu haben sei. Der Meister wies aber das Anerbieten zurück.

Als Schüler Claude Lorrains wird außer dem schon erwähnten Giov. Domenico Romano noch der Niederländer Hermann Swanevelt (1610—1656) genannt, der sich als Kupferätzer einen sehr geachteten Namen gemacht hat. Auf andere Niederländer, die sich in Italien ausbildeten, übten die Werke des Meisters einen großen Einfluß aus. Zu diesen gehört Jan Both aus Utrecht (1610—1650 [?]) und dessen Schüler Willem de Heusch († 1712 [?]), ferner Adam Pynacker (1621—1673), der großen Zahl minder bedeutender Landschafter nicht zu gedenken.



Jacques Callot.

(1592—1635.)

Wiederum ein Lothringer war es, der in ganz anderer Sphäre als Poussin und Claude Lorrain zu hoher Meisterschaft gelangte und sein Talent zu einer einzig in der Kunstgeschichte dastehenden Eigenthümlichkeit ausbildete. Als Maler ohne sonderliches Verdienst, da er in der Farbentechnik kaum über die ersten Versuche hinauskam, nimmt Jacques Callot hingegen als Zeichner und Kupferätzer eine so ausgezeichnete Stelle ein, daß er mit Recht den ersten Künstlern seines Jahrhunderts beigezählt wird. Seine Kunstweise stellt sich als der naturgemäße Gegenpol der emphatisch-idealistischen Bestrebungen seiner Zeitgenossen dar, mochten dieselben nun wie bei Poussin auf einen einseitigen Klassicismus oder wie bei Lesueur auf eine schwärmerische Glaubensverherrlichung hinauslaufen. Das urwüchsige Talent des Meisters, unbeleckt von der modernen höfischen Cultur, fragte nicht nach einer Welt, wie sie vordem gewesen oder wie sie hätte sein können, und fühlte sich bei kirchlichen, legendarischen oder biblischen Stoffen nicht in seinem Elemente, es sei denn daß es sich ihrer bemächtigte, um

allerhand Schabernack damit zu treiben, ähnlich wie es der Volkshumor schon im Mittelalter zu thun pflegte, dem es mitunter beikam, der ewig mit ihren Strafen drohenden Kirche hinterrücks einen Possen zu spielen. Das Non plus ultra dieser Art ist das berühmte Blatt Callots, welches die Versuchung des h. Antonius darstellt. Es mahnt mit seinen phantastischen Teufeleien und seinen derb komischen Tollheiten an die Späße der Niederländer, die der Richtung des Peter Breughel folgten oder noch an Hieronymus Bosch anknüpften. Bekundet der Meister in solchen phantastisch-humoristischen Darstellungen einen großen Reichthum der Erfindung, die auf einem verhältnißmäßig sehr kleinen Raum eine Fülle köstlicher Einfälle zusammenhäuft, so erscheint er jedoch liebenswürdiger in seinen Schilderungen aus der wirklichen Welt, aus welcher er am liebsten charakteristische Erscheinungen aufgreift, die entweder schon an sich komisch sind, wie die Maskenfiguren des italienischen Theaters, Zigeuner auf der Wanderung und dergl. oder doch seiner heitern Laune einen passenden Angelpunkt bieten, wie viele seiner Costümfiguren, in denen er die höheren und niederen Stände seiner Zeit bis herab zu den Bettlern mit größter Lebenswahrheit, hier und da nicht ohne einen Anflug karrikirenden Humors, geschildert hat. Indeß konnte er sich auch bei der Reproduction von Erlebnissen und Zuständen, deren Augenzeuge er war, bis zu dem vollen Ernst historischer Auffassung erheben und aus der Gemüthlichkeit heitern Scherzes herausgehen, um den Jammer und das Elend des menschlichen Daseins in nackter Gestalt zu zeigen. Zu den vorzüglichsten Leistungen dieser Art gehört jene Reihenfolge von Blättern, welche unter dem Titel Les Misères et les Malheurs de la guerre bekannt ist und Scenen aus dem dreißigjährigen Kriege schildert, der zu jener Zeit Deutschland und seine westlichen Grenzländer zu verheeren begann.

Mit fast noch größeren Schwierigkeiten als Poussin und Claude Lorrain hatte Jacques Callot zu kämpfen, bevor er sein Talent gegen die Ungunst des Schicksals durchsetzen konnte. Sein aus einer Familie von altem Adel stammender Vater Jean Callot bekleidete wie seine Vorfahren am herzoglichen Hofe zu Nancy eine angesehene Stellung. Er war Waffenherold von Lothringen und Bar und wünschte, daß auch sein Sohn Jacques, welcher ihm von seiner aus Dänemark stammenden Gattin Renata Bruneholt im Jahre 1592 geboren wurde, sich dem Hofdienst widme.*) Dieser faßte

*) Vgl. Meaume, Recherches sur la vie et les ouvr. de J. Callot. Nancy 1853. p. 4 ff.

indeß schon frühzeitig eine unüberwindliche Neigung zur darstellenden Kunst und hatte seine Freude daran, Personen aus seiner Umgebung abzuzeichnen, wobei er den Charakteren die lächerliche Seite abzugewinnen suchte.



Bettelweib, nach Callot.

Trotz dieser Richtung auf das Komische war übrigens der junge Callot von ernster Gemüthsart, lernbegierig und eifrig in den wissenschaftlichen Studien und von dem schönen Streben beseelt, etwas Tüchtiges aus sich

zu machen. Seine Zeichnenkünste trieb er als Knabe, wie es scheint, zu seinem Vergnügen und anfangs ohne die Absicht, seinen Beruf in dieser Richtung zu suchen. Eine lebendige Förderung seiner Anlage fand er durch seinen Umgang mit dem mehrere Jahre älteren Sohne eines Malers, Claude Henriet mit Namen, der auch dem alten Callot nahe befreundet war. Mit Israel Henriet theilte er den Unterricht des väterlichen Lehrers bis zu dem Zeitpunkte, wo dieser starb und jener seiner weitern Ausbildung halber sich nach Italien begab. Gleichzeitig fand er auch Gelegenheit, sich in der Kupferstecherkunst zu versuchen, zu welchem Fache ihm der Graveur und Münzmeister des Herzogs, Demange Crocq, die erste Neigung einflößte.

Callots Eltern scheinen auf die natürliche Begabung des Sohnes kein sonderliches Gewicht gelegt und der Vater wenig Lust gehabt zu haben, den Knaben dem Zuge seines Talentes zu überlassen. In diesem aber reifte mehr und mehr der Gedanke, sich ganz der Kunst zu widmen. Damit verband sich denn, angeregt durch die Erzählungen des eben von Italien zurückkehrenden Malers Bellangé und durch die Briefe des jungen Henriet, die wachsende Sehnsucht nach jenem gepriesenen Lande und seinen unvergleichlichen Herrlichkeiten. Als der Frühling im Jahre 1604 erschien, litt es den von Zukunftsträumen erregten Knaben nicht länger daheim. Eines Tages verließ er insgeheim das elterliche Haus, um geraden Wegs nach Rom zu ziehen. Unterwegs stieß er auf einen Trupp Zigeuner, denen er sich, da seine Mittel nicht weit reichten, freiwillig anschloß.

Mit dieser sonderbaren Reisegesellschaft gelangte er glücklich bis nach Florenz. Dort fiel seine hübsche Gestalt und seine feine Gesichtsbildung einem Hofbeamten auf, welcher ihn anredete und nach seinem Herkommen fragte. Callot erzählte treuherzig die Geschichte und Ursache seiner Flucht und hatte dann das Glück, auf Verwendung des freundlichen Mannes in der Werkstatt des Remigio Canta-Gallina, Malers und Kupferstechers zu Florenz, Aufnahme zu finden. Von Florenz ging er jedoch bald darauf nach Rom, wie es scheint, mit einer Unterstützung seiner Gönner versehen. Aber kaum hatte er seinen Fuß auf den Boden gesetzt, nach welchem sein Herz sich so lange schon gesehnt, so ward ihm eine unangenehme Ueberraschung bereitet. Zwei Kaufleute aus Nancy, die ihm auf der Straße begegneten, erkannten den Flüchtling und nöthigten ihn, alsbald mit ihnen die Rückreise nach der Heimat anzutreten.

Obgleich der junge Künstler auf seinem kecken Ausflug in die weite

Welt nur bis an die Schwelle des Heiligthums gelangte, von dessen Anschauen er die volle Offenbarung der Kunst erhoffte, so reichte doch der bunte Wechsel der Gestalten und Dinge, denen er auf seiner abenteuerlichen Wanderung begegnet war, vollkommen hin, um die Keime seines Talents zu zeitigen und in ihm jenen Sinn für scharfe lebenswahre Charakteristik zu wecken, welche wir vorzugsweise an seinen Werken zu bewundern haben. Das Leben im väterlichen Hause, wohin er wider Willen zurückkehrte, wurde ihm je länger je mehr zur Qual, und wie der eingejochte Hippogryph sehnte er den Augenblick herbei, der ihm den freien Gebrauch der Schwingen seines Geistes zurückgebe. Kaum ein Jahr nach seiner Rückkehr täuschte er aufs Neue die Wachsamkeit seiner Eltern und mit der glücklichen Sorglosigkeit der Jugend, die sich um die Mühen des folgenden Tags nicht kümmert, wenn nur der heutige freudig verlebt oder in seinen Fährlichkeiten überstanden ist, pilgerte er abermals dem gelobten Lande zu, dessen Kunstschätze ebenso wie das bunte Volksleben sein ganzes Lebensinteresse ausmachten. Aber diesmal erwischte ihn das feindliche Geschick schon in Turin in Gestalt seines älteren Bruders, der sich dort in Geschäften aufhielt und den rückfälligen Ausreißer auf der Straße antraf. Glücklicherweise hatte der Vater Callots nun endlich ein Einsehen, und die beharrliche Consequenz, mit welcher der junge Künstler seinem Sterne folgte, ließ es den Eltern räthlich erscheinen, der von ihm erwählten Laufbahn kein weiteres Hinderniß entgegenzusetzen. Die rührende Einfalt, mit welcher der kaum vierzehnjährige Bursche an seine Bestimmung wie an einen Schicksalsspruch glaubte, mag viel zu der Wandlung des väterlichen Willens beigetragen haben; denn Callot hatte ein wahrhaft kindliches Gemüth und besaß eine treuherzige Gesinnung, sodaß ihm Niemand leicht gram sein konnte. Sein Biograph Félibien*) läßt ihn wenigstens in diesem freundlichen Lichte erscheinen, wenn er unter Anderem berichtet, Callot habe oft seinen Freunden, wenn von seinen jugendlichen Abenteuern die Rede gewesen, versichert, daß er in jener Zeit den lieben Gott stets gebeten hätte, er möge ihn schützen und ihm dazu gnädig sein, daß er ein rechtschaffener Mensch werde, nur das Eine erflehend, daß es, welchen Beruf er auch ergreifen sollte, ihm vergönnt sei, sich darin vor Anderen auszuzeichnen und sein Leben bis zu einem Alter von dreiundvierzig Jahren zu bringen.

*) Félibien, Entretiens sur la vie et les ouvrages des plus excellentes peintres. Quatrième partie.

Nach seiner zweiten unfreiwilligen Rückkehr nach Nancy legte Callot eine der ersten Proben seiner bis dahin erlangten Geschicklichkeit in der Führung des Grabstichels ab, indem er das Bildniß des Herzogs Karl III. in Kupfer stach. Dies Blatt ist das früheste, welches man von dem Meister kennt und trägt die Jahreszahl 1607.*) Um dieselbe Zeit wird Callot auch eine Reihe von Wappenschildern gestochen haben, die er im Auftrage seines Vaters ausführte. Vielleicht war es diese Arbeit, welche ihm die väterliche Erlaubniß und Unterstützung zu einer dritten Studienreise nach Italien verschaffte.

Im December 1608 fand sich eine passende Gelegenheit, um Callot unter Obhut eines vornehmen Mannes nach Rom zu befördern. Der Vater übergab ihn dem Grafen von Torniel, der als Gesandter des Herzogs Heinrich II. sich an den päpstlichen Hof begab. In Rom angekommen, trat unser Künstler in die Schule eines tüchtigen Kupferstechers, des aus der Champagne gebürtigen Philipp Thomassin, unter dessen Leitung er sich zunächst mit Stichen nach Originalien älterer und neuerer Künstler befaßte. Da aber die junge Gattin des Meisters mit der Zeit eine fast zärtliche Zuneigung zu dem hübschen Lothringer an den Tag legte, so erregte dies die Eifersucht seines Lehrherrn in dem Grade, daß es Callot vorziehen mochte, ein anderweitiges Unterkommen zu suchen. Er entschloß sich daher Rom zu verlassen und wandte sich im Jahre 1611 nach Florenz. Auf Grund einer Verordnung des Großherzogs, welcher sich über Namen und Stand der einpassirenden Fremden täglich berichten ließ, am Thore angehalten, wurde er, nachdem er sich declarirt hatte, an den Hof beschieden, wo die Proben seines Talents solchen Beifall fanden, daß ihm sofort eine dauernde Anstellung mit festem Gehalt zuertheilt wurde. Soll man den Angaben des Baldinucci dagegen Glauben schenken, so wäre es der große Astronom und Mathematiker Gallilei gewesen, welcher sich in Florenz des neunzehnjährigen Künstlers angenommen, ihn in den Lehren der Mathematik und Perspective unterrichtet und in die Gunst Cosimo's II. eingeführt hätte.

Was Callot hauptsächlich nach Florenz zog, war der Ruf des trefflichen Kupferstechers Giulio Parigi. An diesen wandte er sich zunächst, um unter seiner Leitung zu arbeiten und dadurch eine größere Fertigkeit zu erlangen. Parigi lernte auch bald den wackern Lothringer schätzen und

---

*) Meaume, a. a. O. p. 12.

rieth ihm, vor allem sich noch im Zeichnen nach der Natur zu üben, damit er auch in freien Compositionen sich sehen lassen könne. Callot befolgte diesen Rath und legte sich in der ersten Zeit seines Florentiner Aufenthalts vorzugsweise auf die Vervollkommnung seiner Zeichnung. Erst nachdem er in dieser Hinsicht die früheren Mängel abgelegt hatte, griff er wieder zur Kupferstecherkunst, anfangs wie es scheint als Gehülfe Parigi's, später selbständig arbeitend.

Am florentiner Hofe fand Callot die beste Gelegenheit, seinem Talente Anerkennung zu verschaffen. Mit spielender Leichtigkeit führte er die Radirnadel und erfand dazu ein eignes Verfahren für die Präparation der



Maskenfiguren der italienischen Bühne, nach Callot.

Kupferplatten, welches ihm bei der Arbeit ungemein zu Statten kam. Die Sicherheit, mit der er in wenig Strichen die Dinge auf geistreiche Weise zu charakterisiren wußte, gab ihm auch als freischaffendem, nicht blos nachbildendem Künstler binnen wenig Jahren ein bedeutendes Ansehen, zumal da es ihm Niemand in der Geschicklichkeit gleich thun konnte, mit welcher er umfassende und figurenreiche Scenen vollkommen klar und verständlich in den engen Rahmen eines gewöhnlichen Octav- oder Quartblatts anzuordnen wußte. Die Arbeiten selbst, für welche er nach und nach bei Hofe herangezogen wurde, waren für ihn ohne Zweifel in hohem Grade interessant und zugleich dankbar. Cosimo II. übertrug ihm nämlich die Aufnahme von Festspielen, Maskenaufzügen, Carrousels und ähnlichen Schaustellungen, welche bei feierlichen Gelegenheiten, bei fürstlichen Besuchen und

Hoffesten damals in Florenz mit großem Pomp aufgeführt wurden und ein zahlreiches Publicum auch von außerhalb herbeilockten. Eins der großartigsten Festspiele dieser Art, welches die Nadel Callots verewigt hat, ist der Kampf der Könige Tassi und Tinta*), vom Jahre 1619, ein Stück, welches bei Fackellicht unter brillantem Kunstfeuerwerk auf dem Arno aufgeführt wurde. Um dieselbe Zeit begann er eine Reihenfolge von Blättern, welche der Verherrlichung des Herrscherhauses von Florenz dienen sollten und die Schlachten und Siege der Mediceer darstellen. Auch die schon erwähnte Versuchung des h. Antonius, ein Blatt, welches stundenlange Unterhaltung gewährt und die Bewohnerschaft der Hölle unter zum Theil ganz fabelhaften, die verschiedensten Stände und Berufsarten charakterisirenden Thiergestalten in Scene setzt, wurde von dem Meister während dieser Zeit ausgeführt.

Als Callot im Jahre 1621 den Tod Cosimo's II., seines fürstlichen Gönners und Bewunderers, zu beklagen hatte, regte sich in ihm stärker als früher der Wunsch, seine Heimat wiederzusehen. Der Entschluß, den bisherigen Schauplatz seines Wirkens zu verlassen, gelangte denn auch im folgenden Jahre zur Ausführung, als der Prinz Karl von Lothringen, von Rom kommend, dem kunstreichen Landsmann, den er in Florenz aufsuchte, seine Unterstützung anbot. Er nahm dies Anerbieten gern an und fand auch in Nancy bei Hofe eine ebenso freundliche wie ehrenvolle Aufnahme. Im Jahre 1625 verheirathete er sich mit einem Mädchen aus edlem Geschlechte, Katharine Kuttinger mit Namen.

Unerschöpflich in neuen Erfindungen trotz der Fülle von einzelnen Blättern und großen Blattfolgen, wie das aus 392 Darstellungen bestehende Martyrologium, arbeitete er mit einer Rastlosigkeit und einem Fleiße, der ihn nur mit seinem ein Jahrhundert später lebenden geistesverwandten Berufsgenossen Chodowiecky in Vergleich bringen läßt. Der Ruf seiner Radirungen verbreitete sich rasch nach allen Orten hin, wo noch reges Interesse an der bildenden Kunst herrschte. Die Regentin der Niederlande, Clara Isabella Eugenia von Oesterreich, die Freundin des großen Rubens, ließ ihn 1625 nach Brüssel kommen, um von seiner Hand die Belagerung von Breda stechen zu lassen. Die Bewunderung, welche die sechs Blätter erregten, mit welchen sich Callot dieses Auftrags entledigte, gab Ludwig XIII.

---

*) Allegorische Verkörperungen der Weber- und Färberzunft; das berühmte, mehrfach nachgestochene Blatt ist unter dem Namen l'Eventail (der Fächer) bekannt.

drei Jahre später Anlaß, sich der Kunstfertigkeit des Meisters zu bedienen, um von ihm die Belagerung von La Rochelle und Isle de Ré zeichnen und stechen zu lassen. Diese ebenfalls aus sechs figurenreichen Blättern bestehende Arbeit führte Callot in Paris aus. Von seinem Aufenthalt in der Hauptstadt Frankreichs zeugt außerdem eine Anzahl Ansichten von Paris, welche ein treues Bild von der damaligen baulichen Physiognomie der Stadt gewähren. Diese sowie einige andere Blätter arbeitete er für seinen Freund Henriet, welcher in Paris den Kunsthandel trieb.

Wie schon früher einmal, als seine Absicht Florenz zu verlassen bekannt geworden war, auswärtige Herrscher, u. A. auch der Papst, ihn für ihre Dienste zu gewinnen suchten, so wurden ihm auch um diese Zeit sowohl von der Regentin der Niederlande wie von Louis XIII. Anträge gemacht, um ihn an Brüssel, beziehungsweise Paris zu fesseln. Aber der Künstler entzog sich solchen Lockungen, obwohl sie ihm vielleicht glänzendere Aussichten boten als der Aufenthalt in Nancy. Auch konnte er weder über Herzog Heinrich II. noch über Karl IV. klagen, denn beide lohnten die Dienste, für welche er in Anspruch genommen wurde, mit fürstlicher Freigebigkeit, und wiederholt erhielt er besondere Gratificationen ausgezahlt, wenn ihm auch kein festes Jahrgehalt bewilligt zu sein scheint. Außerdem mochten die Freundschaft des Hofmalers Claude Deruet, dem wir schon in der Lebensgeschichte Claude Lorrains begegnet sind, und verwandtschaftliche Beziehungen seine Heimatsliebe unterstützen. Mit Deruet führte er einige seiner vorzüglichsten Arbeiten gemeinsam aus.*) Sie stellen Hoffestlichkeiten dar, ähnlich wie er sie früher für den Großherzog von Florenz gestochen hatte. Das berühmteste Werk dieser Art ist das Carrousel von Nancy.

Als im Jahre 1633 das französische Waffenglück einen Theil Lothringens mit der Hauptstadt Nancy den Händen Ludwig XIII. überlieferte, wünschte der König die Belagerung von Nancy von Callot in Kupfer gestochen zu sehen. Bei dieser Gelegenheit lernen wir den trefflichen Meister auch als trefflichen Menschen kennen. Er wies das Ansinnen mit einfachen und geraden Worten ab und als einige Hofbeamte ihn mit dem Zorne des Monarchen drohten, entgegnete er, daß er sich lieber den Daumen abschneiden lasse, als ein Ereigniß zu verewigen, welches seinem Vaterlande zur Unehre

*) Daß das Verhältniß Callots zu Deruet nicht, wie gemeiniglich angegeben wird (so Blanc, Histoire des peintres. J. Callot pag. 12), das zweier eifersüchtigen Rivalen war, hat Meaume in seinem oben citirten Buche (S. 50 ff.) überzeugend nachgewiesen.

gereiche. Nach dem Berichte Félibiens forderte Ludwig XIII. den Künstler persönlich zu der Arbeit auf. „Sire," soll dieser darauf geantwortet haben, „je suis Lorrain et je crois ne devoir rien faire contre l'honneur de mon prince et de mon pays." Der König, heißt es, habe den Edelsinn des seltenen Patrioten zu würdigen gewußt und ihn mit den Worten entlassen: „Monsieur de Lorraine est bien heureux d'avoir des sujets si fidèles et affectionnés."

Die Einverleibung seiner Geburtsstadt in das Reich Ludwigs XIII. erfüllte Callot mit solchem Schmerz, daß er beschloß, mit seiner Gattin nach Florenz auszuwandern. Ueber den Vorbereitungen zur Abreise aber starb er am 24. März 1635 in Folge eines Unterleibsübels, welches er sich durch anhaltendes Arbeiten zugezogen hatte, in einem Alter von dreiundvierzig Jahren. Der Himmel hatte sonach das Gebet erhört, mit welchem er nach der Nachricht Félibiens sich schon als Knabe an seine Güte gewandt hatte. Sein Grab, welches die überlebende Wittwe mit einem Denkmal schmücken ließ, fand er in dem seit 1751 gänzlich verfallenen Franziskanerkloster zu Nancy.

Der Vorgang Callots fand in Frankreich keine Nachfolge. Der Humor, welchen der große Ludwig sich auf der Bühne gefallen ließ, wo man es in der Gewalt hatte, ihn durch Polizeimaßregeln auf gewisse Themata zu beschränken, konnte auf dem Gebiete der zeichnenden Künste unversehens einmal an den kostbaren Draperien zerren, mit welchen der Despotismus seine Blößen verhüllen mußte. Ebenso vermochten die bescheidenen Mittel, mit welchen der harmlose Erzähler seine und Anderer Erlebnisse im schlichten Volkstone vortrug, den Anforderungen nicht zu entsprechen, die die unersättliche Ruhmgier und eitle Prunksucht des Königs und seiner vornehmsten Lakaien an die bildende Kunst stellten. Das Streben Callots, geistreich und anziehend zu erzählen, Situationen und Charaktere mit kecken Zügen frisch und lebendig den Sinnen vorzuführen, ein Streben, welches nicht gerade den Anspruch auf poetische Stimmung erhebt, lag ohne Zweifel schon seinen Zeitgenossen im Blute, wie es sich denn auch in den Lustspielen Molière's und in der Novellendichtung eines Scarron, Lesage u. A. zu erkennen giebt; aber die äußeren Umstände, auf welche schon früher hingewiesen ist, vermochten genug, um zu verhindern, daß das nationale Talent sich auch auf dem Gebiete der zeichnenden Künste Bahn brach. —



Pierre Mignard.

(1610—1695.)

Die Reihe der französischen Maler, durch deren Thätigkeit der Eklekticismus der Italiener in der Form, wie wir ihm vorzugsweise bei Guido Reni und Dominichino begegneten, in Paris festen Fuß faßte, eröffnet Pierre Mignard, wegen seines Aufenthaltes in Rom und zum Unterschiede von seinem ältern Bruder Nicolas, Mignard le Romain genannt.

Gleichermaßen wie Lesueur und Lebrun von der Schule des Simon Vouet*) ausgehend, milderte er wie diese sehr bald die Energie naturalistischer Darstellung, die jenem Schüler des Caravaggio eigen war, um sich der idealen Auffassung der Caraccisten zuzuwenden. Gleichwohl bewahrte er in seinen historischen Bildern die Neigung zu portraitartiger

*) Vergl. Bd. I. S. 274.

Ausführung der Köpfe und zu einer lebendigen Schilderung des Vorgangs und der ihn begleitenden Seelenaffecte. So paart z. B. die Begegnung der Maria mit Elisabeth (im Louvre) die schlichte Einfachheit einer vortrefflich abgewogenen Composition mit einer ansprechenden und liebenswürdigen Bezeichnung des Ausdrucks herzlicher Freude, wie sie Menschen, die einander innig zugethan sind, bei einem glücklichen Wiedersehen empfinden. Der Ton, welchen Mignard in der religiösen Malerei anschlägt, ist durchweg von sanfter Heiterkeit und stimmt vortrefflich zu seinem schönen, klaren und harmonischen Colorit, in welchem sich ein gründliches Sudium der großen venetianischen Meister erkennen läßt. Dem tiefen Ernst inbrünstiger Andacht einen Ausdruck zu geben, lag begreiflicher Weise nicht in der modern-weltlichen Gemüthsverfassung des Meisters, und seine eigentlichen Andachtsbilder erfreuen weniger durch feierliche Ruhe und Innigkeit der Empfindung als durch das festtägliche Behagen, womit er nicht selten, wie in der Verlobung der h. Katharina (im Louvre) an Paolo Veronese erinnert. Eine besondere Vorliebe scheint er für allegorische und mythologische Stoffe gehabt zu haben, bei denen er durch keine Rücksicht behindert wurde, seiner Neigung zu graziöser Zeichnung nackter Figuren freien Lauf zu lassen. Indeß bringt er es in Compositionen dieser Art selten zu etwas mehr als einer äußeren Eleganz, einem weichen Schwunge und melodischen Fluß der Linien, und wenn seine Allegorien einen Vorzug vor denen vieler gleichzeitiger Maler haben, so ist es der, daß sie der gelehrten Commentation minder bedürftig sind. In seinen Deckengemälden begegnen wir einem Bestreben, in der Kühnheit der Verkürzungen seine Meisterschaft vor den italienischen Bravourmalern nicht zurücktreten zu lassen, Beweis genug, daß sein Stylgefühl nicht hinreichend streng war, um den Antrieben persönlicher Eitelkeit Widerstand zu leisten. Zu seinen berühmtesten Gemälden dieser Gattung gehören einige Wandgemälde in S. Cloud und Versailles, namentlich die Belohnungen der Künste und Wissenschaften durch Apollo und Pallas Athene. Ein wirkliches Uebergewicht über seine französischen und italienischen Zeitgenossen bekundet Mignard im Grunde genommen nur als Portraitmaler, und seinen meisterhaften Bildnissen namentlich weiblicher Schönheiten, wie das der Nichte des Kardinals Mazarin im Berliner Museum, das seiner eignen Tochter, späteren Gräfin von Feuquières, und der Frau von Maintenon im Louvre, verdankte er es hauptsächlich, daß er in den Pariser Hofkreisen trotz Lebrun eine große Rolle zu spielen vermochte. Schon

Poussin wies Mignard als Bildnißmaler die erste Stelle unter den Künstlern an, die damals in Rom lebten.*)

Pierre Mignard wurde im Jahre 1610 zu Troyes in der Champagne geboren. Sein Vater**) war von vornehmem Stande und bestimmte den Sohn für das Studium der Medicin. Pierre aber nahm sich an seinem fünf Jahre älteren Bruder***), der die Malerei zu seinem Berufe erwählt hatte, ein Beispiel und folgte diesem, nachdem er bei einigen untergeordneten Malern sich die Elementarkenntnisse der Kunst erworben, nach Fontainebleau, um in der Schule des Simon Vouet seine Ausbildung zu erlangen. In Folge seines Talents und seiner Connexionen zog ihn Vouet den übrigen Schülern vor und soll ihm nicht undeutlich zu verstehen gegeben haben, daß es ihm angenehm sein würde, wenn Mignard sein Schwiegersohn würde. Bei diesem aber überwog das Verlangen, Italien zu sehen und die dortigen Meisterwerke zu studiren den Wunsch, sich rasch eine bequeme Stellung bei Hofe zu erobern, sodaß er in seinem fünfundzwanzigsten Jahre (1635) die glänzenden Aussichten, die sich ihm in der Heimat darboten, preisgab, um in Rom einen tieferen Einblick in das Wesen und die Erfordernisse seines Berufs zu thun.

Wie Poussin mußte er sich im fremden Lande ohne Freunde und

---

*) In einem Briefe an Herrn von Chantelou vom Jahre 1648 spricht Poussin sich dahin aus, daß er keinen Maler in Rom für fähig halte, ein gutes Bildniß zu malen, außer etwa Mignard; doch befriedigt ihn auch dieser nicht vollkommen und er ärgert sich darüber, daß sich derselbe für seine Portraits, die kalt und geschminkt seien, zehn Pistolen zahlen lasse.

**) Nach einer gangbaren Anekdote, die erwiesener Maßen jedes thatsächlichen Anhalts entbehrt, hieß der Vater unseres Künstlers, der aus England stammen soll, eigentlich Pierre More und der Name Mignard wäre ihm durch eine Aeußerung Heinrichs IV. zu Theil geworden. Dieser soll nämlich, als ihm bei seinem Aufenthalte in Troyes der Capitain Mignard und dessen sechs Brüder, sämmtlich Offiziere der königlichen Armee, vorgestellt wurden, bei Nennung des Namens bemerkt haben: „Ce ne sont pas là des Mores, ce sont des mignards.“ (Das sind keine Mohren, sondern feine Leutchen).

***) Nicolas Mignard, auch Mignard d'Avignon genannt, wurde um 1605 geboren, bildete sich unter Simon Vouet in Fontainebleau, dann während eines zweijährigen Aufenthalts in Rom und ließ sich in Avignon nieder. Später lebte er mit seinem Bruder am Hofe Ludwigs XIV. in Paris, wo er 1668 als Rector der Akademie starb. Seine Kunstweise gleicht am meisten der des Albani. Seinen größten Ruhm erwarb er sich als Portraitmaler; auch hat er sich in der Kupferstecherkunst einen geachteten Namen gemacht.

Empfehlungen und ohne ausreichende Geldmittel anfangs kümmerlich durchschlagen; doch schöpfte er wie jener Muth und Kraft aus einem Freundschaftsbündniß, welches er mit einem fast gleichalterigen Schulgenossen, Alphons Dufresnoy, schloß, der später durch ein Gedicht über die Malerei auch als Schriftsteller zu Ansehen gelangte. Neun Jahre hatte Mignard treulich ausgeharrt, als sich ihm endlich im Jahre 1644 eine günstige Gelegenheit darbot, sein Talent und seine Geschicklichkeit zu angemessenem Preise zu verwerthen und sich den Kunstfreunden seines Vaterlandes auf vortheilhafte Weise bekannt zu machen. In diesem Jahre nämlich kam sein Bruder Nicolas nach Rom als Reisebegleiter des Kardinals Duplessis, der, ein Bruder Richelieu's, vermuthlich im Auftrage desselben, sämmtliche Malereien des Annibale Caracci in der Galerie Farnese kopiren lassen wollte. Da besondere Umstände den älteren Bruder sehr schnell nach Avignon zurückriefen, so fiel dem jüngeren die Aufgabe zu. Pierre entledigte sich derselben zur vollen Zufriedenheit des Bestellers im Laufe von acht Monaten, während welcher Zeit er in denselben Räumen wohnte, die den Urheber jenes berühmten Freskencyklus vor nahezu einem halben Jahrhundert beherbergt hatten.

Inzwischen hatte er auch bereits im Fache der Portraitdarstellung die Augen der Kunstliebhaber auf sich gezogen, vorzugsweise durch ein Familienbild, welches den bevollmächtigten Minister Frankreichs Hugo de Lionne im Kreise seiner Angehörigen darstellte. Die Fürsprache einflußreicher Landsleute nicht minder wie der Antheil, welchen der edelmüthige Kunstfreund Cassiano del Pozzo an seinen Leistungen nahm, eröffnete denn auch bald dem feinen und gewandten Weltmann den Zugang zum Vatikan. Er hatte das Glück, daß Urban VIII., kurz bevor er starb, sein Bildniß von ihm malen ließ. Auch Innozenz X. vertraute die Anfertigung seines Portraits dem geschickten Künstler an, der vielleicht nur in Velasquez seinen Meister fand, als dieser im Jahre 1648 in Rom verweilte.

Nach diesen Erfolgen konnte es nicht ausbleiben, daß Mignard im Verlauf weniger Jahre einer der gesuchtesten Künstler Roms im Fache der Portraitmalerei wurde. Sein Wohlbefinden erhellt unter Anderem daraus, daß er mit leichtem Muthe ein Anerbieten des Großmeisters der Malthefer, Lascaris, ausschlagen konnte, welcher ihn nach Malta einlud, mit dem Versprechen, ihn zum Ordensritter zu erheben. Um dieselbe Zeit that er sich auch auf dem Gebiete der Historie hervor, indem er bei einer Concurrenz um ein Altarbild für die Kirche S. Carlo a' Catinari durch eine

im Style des Dominichino gehaltene*) Darstellung des h. Karl, der den Pestkranken das Abendmahl ertheilt, — zwar den Sieg über seinen routinirten Mitbewerber Pietro da Cortona nicht erringen konnte, aber doch vor unpartheiischen Blicken sich als ein mindestens ebenbürtiger Meister hinstellte.

Hatte Mignard bisher bei seinen stylistischen und coloristischen Studien vornehmlich die Caracci und ihre Schüler zum Vorbilde genommen, so sollte im Jahre 1654 die Bekanntschaft mit den großen Schöpfungen der älteren venetianischen Meister seiner künstlerischen Entwickelung erst den Abschluß geben. Sein Freund Dufresnoy, welcher auf einem Umwege über Venedig nach Frankreich heimzukehren beabsichtigte, war nämlich in so hohem Grade entzückt von den Kunstschätzen der Lagunenstadt, daß er Mignard mit Briefen bestürmte, um ihn zu einem Besuch Venedigs zu bewegen. Mignard gab dem Drängen des Freundes nach, und Beide verwandten mehrere Monate auf gemeinsame Studien, bis Dufresnoy mit der Hoffnung auf ein Wiedersehen in Paris sich von dem geliebten Studiengenossen trennte. Auf seiner Wanderung besuchte unser Meister auch die Vaterstadt der Caracci, wo von deren berühmtesten Schülern nur noch Albani lebte, von dem er aufs Freundlichste empfangen wurde. Sodann versäumte er nicht, in der Stadt Giulio Romano's Halt zu machen, um die Fresken des Palazzo del Tè in Augenschein zu nehmen. Auf dem Rückwege berührte er Florenz und kam kurz vor dem Tode Innozenz' X. wieder in Rom an.

Der neue Papst Alexander VII. erwies ihm dasselbe Wohlwollen wie sein Vorgänger und saß ihm zu seinem Bildniß, welches der Maler in knieender Stellung anfertigen mußte. Die Zeiten Pauls V. und Urbans VIII. waren vorbei, wo Guido Reni keck aussprechen konnte, daß das Talent des Malers mehr werth sei als der Purpur eines Kardinals. Das Papstthum wachte um so ängstlicher über die äußeren Formen der Ehrerbietung, je schwächer seine Machtmittel wurden, und die Künstler bequemten sich mit wenigen Ausnahmen zu immer unterthänigeren Bücklingen, je mehr die Kunst selbst an innerer Würde und an aufrichtigen Freunden verlor.

Im folgenden Jahre (1656), dem siebenundvierzigsten seines Lebens, vermählte sich Mignard mit einem jungen Mädchen, der Tochter eines

*) Das Original ist verschollen, die Composition, welche an Dominichino's Communion des h. Hieronymus erinnert, jedoch durch einen Stich von François de Poilly bekannt.

römischen Baumeisters, Anna Avolara mit Namen. Sie gab das Modell zu der ziemlich großen Anzahl von Madonnenbildern des Meisters her, die deshalb auch den Titel „Mignardes" erhielten. Nach diesen zu urtheilen, muß die Frau von angenehmem Aeußern, schlichter und herzlicher Gemüthsart gewesen sein, ohne höhere Schönheit und besondere geistige Vorzüge besessen zu haben.

Kurz nach seiner Vermählung erhielt er eine Aufforderung von seinem Gönner De Lionne, der jetzt das Amt eines Staatssecretair des Auswärtigen bekleidete, nach Paris zu kommen, und in Ludwig's XIV. Dienste zu treten. Mignard war jedenfalls von den unangenehmen Erfahrungen, welche Poussin, mit dem er in freundschaftlichem Verkehre lebte, am Hofe Ludwigs XIII. gemacht hatte, vollständig unterrichtet. Da er indeß eine geschmeidigere Natur besaß als der in sich abgeschlossene, von sprödem Stoffe gebildete Meister, so ließ er es, trotz der angenehmen und unabhängigen Lebensstellung, die er in Rom einnahm, immerhin auf einen Versuch ankommen und reiste, seine Frau mit einem Kinde zurücklassend, im October 1657 nach Frankreich ab.

In Marseille wurde er mit großen Ehrenbezeugungen empfangen, ebenso in Aix und in Avignon, wo er in Folge eines Unwohlseins genöthigt war, längere Zeit im Hause seines Bruders Nicolas zu verweilen. Dieser Umstand war die Veranlassung, daß er mit Molière, dessen Schauspielertruppe dort Vorstellungen gab, näher bekannt und befreundet wurde: ein Verhältniß, welches bis zum Tode des großen Lustspieldichters Bestand hatte. Molière wurde wie Dufresnoy der Herold seines Ruhmes in Frankreich und hat in manchem Verse das Lob des Meisters gesungen. Die Annehmlichkeit des Aufenthalts in Avignon ließ Mignard auch nach seiner Wiederherstellung länger verweilen, als er ursprünglich beabsichtigt, zumal da eine berühmte Schönheit, die Marquise de Gange, ihr Portrait von ihm verlangte. (Sie soll, um den Meister zu gewinnen, ihm den vollen Anblick ihrer reizenden Körperformen gestattet haben.) Ueber dieser Arbeit traf ihn eine dringende Aufforderung De Lionne's, seine Weiterreise nach Fontainebleau zu beschleunigen, da der König eilends sein Bildniß von ihm malen lassen wolle, um es seiner ihm vertragsmäßig verlobten Braut, der Infantin Maria Therese von Spanien, zustellen zu lassen. Es heißt, daß nach dem Anblick dieses Portraits, zu welchem Mignard sich nur drei Stunden Zeit genommen, die Infantin

mit Freuden der Politik ihres Vaters, die sich um den Zug des Herzens nicht kümmerte, zugestimmt habe.

Von Mazarin und der Königin Mutter auf das zuvorkommendste empfangen, fühlte sich Mignard bald heimisch in dem unterhaltenden, lebensheitern, an bunter Abwechselung reichen Leben des französischen Hofes. Für äußere Ehren und Auszeichnungen leicht empfänglich, bedurfte es bei ihm nicht wie bei Poussin einer gewissen Selbstverleugnung, um seine Unabhängigkeit dem Glanze und den Freuden des Hofdienstes zu opfern. Dazu kam, daß er, obwohl schon an die funfziger Jahre streifend, noch immer ein schöner Mann war und in seiner Persönlichkeit einen Talisman besaß, der ihm die Herzen der Damenwelt gewann. Was ihn vorzugsweise zum Günstling der Frauen machte, war die liebenswürdige Courtoisie, mit welcher er sich einführte, und die Gabe, interessant zu erzählen und geistreich zu unterhalten; ja, schon der Klang seiner Stimme soll etwas ungemein Gewinnendes gehabt haben. Mit einem Worte: Mignard war seinem ganzen Wesen nach wie geschaffen, am Hofe Ludwig XIV. eine Rolle zu spielen, und er würde auch als Künstler ohne Zweifel den ersten Rang eingenommen haben, hätte er nicht den Platz, nach welchem ihn gelüstete, bereits von Lebrun besetzt gefunden. Dieser, ein Günstling Colberts, war Director und Kanzler der Akademie S. Lucas, welche der für das Aufblühen der Künste und Manufacturen in Frankreich rastlos bemühte Finanzminister Ludwigs XIV. nach dem Muster der gleichnamigen Akademie in Rom gegründet hatte, und führte außerdem den Titel eines ersten Malers des Königs, so daß Mignard sich mit dem zweiten Platze begnügen mußte.

Beruhte der Künstlerruf des Meisters in Paris seither mehr auf einem unbestimmten Hörensagen als auf der Bekanntschaft mit seinen Leistungen, so fand sich doch bald eine Gelegenheit, bei welcher Mignard seinen Landsleuten klar vor Augen führen konnte, was sie an ihm gewonnen. Er führte nämlich in den Jahren 1662 und 1663 den F r e s k e n s c h m u c k in der K u p p e l von V a l d e G r a c e aus, ein Werk, welches als seine größte Schöpfung betrachtet wird. Der Gegenstand der Darstellung ist der Wohnsitz der Seeligen. Mehr als zweihundert Figuren von kolossalem Maaßstab füllen den ungeheuren Raum; doch entzieht sich die Composition in ihren Einzelheiten der nähern Betrachtung und dem Urtheil des Beschauers, da die Beleuchtung der Kuppel zu ungünstig ist. Nach Beendigung dieser allgemein angestaunten Malerei ging er nach Avignon, um seine von Rom herübergekommene Familie dort zur völligen Uebersiedelung nach Paris abzuholen.

Die Stellung, welche er inzwischen bei Hofe gewonnen hatte, war, wie es scheint, eine ziemlich selbständige. Es war ihn gelungen, sich durch kluges und, wo nöthig, entschiedenes Auftreten der Allmacht Lebruns zu entziehen, ja sich diesem herrschsüchtigen Günstling des Königs als gleichberechtigte Größe gegenüberzustellen. Der entscheidende Schritt, durch welchen er sein Verhältniß zu dem ersten Hofmaler klärte, war seine Weigerung, Mitglied der Akademie zu werden. Schon während seiner Arbeiten im Val de Grâce, an denen er seinen Freund Dufresnoy betheiligt hatte, ließ Colbert beiden Künstlern einen Platz in der Akademie anbieten. Das Anerbieten wurde aber von Beiden in einem gemeinsamen Schreiben*) an den Minister unter dem Vorwande ausgeschlagen, daß sie anderweitig zu sehr beschäftigt seien, um ihre Dienste der Akademie widmen zu können. Dieser Absagebrief ward indeß von dem an Opposition nicht gewöhnten Minister, dem der wahre Grund der Weigerung schwerlich verborgen blieb, übel aufgenommen, und Colbert ließ bei einer weiteren von einer dritten Person geführten Unterhandlung dem Meister andeuten, daß sein Verhalten eine Ausweisung aus Frankreich zur Folge haben dürfte. Mignard soll darauf entgegnet haben: „Der König ist Herr im Lande und ich bin jeden Augenblick bereit, dasselbe zu verlassen. Mir wird es nicht schwer werden, in jedem anderen Reiche Europa's mir mit meinen fünf Fingern eine neue Heimat zu schaffen, die mich besser als Frankreich zu schätzen weiß" — und damit hatte die Sache ihr Bewenden.

Wenn auch Mignard sich hütete, seine Abneigung gegen den Kanzler der Akademie offen an den Tag zu legen und in dem gesellschaftlichen Verkehre, der für beide Rivalen in den Kreisen, in denen sie sich bewegten, unvermeidlich war, ein geschicktes Benehmen zu beobachten wußte, so machte er, ebensowenig wie Lebrun, seinen Freunden gegenüber ein Hehl aus der Sache. Auch verhinderte die polirte Glätte der französischen Umgangsformen, daß es zwischen Beiden zu Reibungen kam, zumal da Beide gut situirt waren, so daß der in Italien so vielen Haß erzeugende Brodneid ihnen gänzlich fern lag. Zudem war auch Lebrun einsichtig genug, um seinen Rivalen zu unterschätzen, und klug genug, um die Partei, die derselbe bei Hofe und in den höheren Gesellschaftskreisen für sich geworben, geradezu herauszufordern. Denn außer vielen angesehenen Schöngeistern, Dichtern und Schriftstellern, wie Molière, Claude Chapelle, Boileau,

*) Mitgetheilt in Montaiglon, Les Archives de l'art français.



Die Wachsamkeit. Nach einem Freskogemälde Mignards.

Bossuet, Lafontaine u. A. machten namentlich die Frauen bei Hofe ihren Einfluß für Mignard geltend. Die Königin war ihm zugethan, nicht minder die Herzoginnen von Brissac und Ventadour. Die Marquise von Sevigné, die Lavaillière, jene erste unglückliche Geliebte des Königs, und andere berühmte Schönheiten des Hofes schmeichelten dem liebenswürdigen Künstler, dessen Pinsel ja auch ihren Reizen zu schmeicheln wußte. An kleinen Plänkeleien zwischen beiden Heerlagern wird es indeß nicht gefehlt haben, und bezeichnend für die Art ihrer Kriegführung ist ein lustiger Streich, welchen, einer gangbaren Anekdote zufolge, Mignard gegen die hochmüthige Unfehlbarkeit Lebruns führte. Mignard verkaufte nämlich eine büßende Magdalena an einen Herrn vom Hofe unter dem Vorgeben, das Gemälde sei ihm aus Italien als ein Werk Guido Reni's zugesandt, für die Summe von 2000 Frcs. Der Käufer erbat sich über den vermeintlichen Guido, wie es unser Meister vorausgesehen, ein Urtheil von Lebrun, welcher auch keinerlei Zweifel an der Aechtheit und dem Werthe des Bildes erhob. Bald darauf lud er Mignard und Lebrun zu einer großen Tischgesellschaft ein. Hier bildete das besagte Bild einen Gegenstand der Bewunderung; nur Mignard selbst machte einige Bedenken gegen die Aechtheit geltend, worauf Lebrun mit großem Eifer sein Urtheil als Kenner vertheidigte. Endlich als der Letztere einen Trumpf darauf setzte und für die Aechtheit eine Wette von 300 Louisd'or eingehen wollte, wendete sich unser Künstler gegen den Hausherrn mit der Erklärung, das Bild sei von ihm selbst gemalt und er statte mit Vergnügen das dafür empfangene Geld zurück, nachdem Lebrun, ohne es zu wollen, seiner Kunstfertigkeit so große Ehre angethan. Zum Beweise seiner Aussage führte er an, daß unter seinen Farben das Bildniß eines Kardinals verborgen sei, und wirklich wurde der Hut desselben sichtbar, als Mignard an dem obern Theile die Uebermalung entfernte.

Der Ruf, dessen sich unser Meister in der Portraitmalerei erfreute, brachte ihn nach und nach in Beziehung zu allen Personen von Distinction, welche in Paris lebten oder zeitweise verweilten. Die große Zahl der von ihm bekannten und noch vorhandenen meist lebensgroßen Bildnisse läßt in Mignard einen der arbeitsfreudigsten Künstler erkennen, zumal wenn man erwägt, daß er außerdem eine Menge von Andachtsbildern und viele großräumige Wandgemälde allegorisch-mythologischen Inhalts ausführte. Die berühmtesten Werke der letzteren Gattung fertigte er für den ältesten Bruder des Königs zum Schmuck der Galerie des Schlosses St. Cloud an. Sie behandeln den Mythus von Apollo in Verbindung mit einer Darstellung

der vier Jahreszeiten. Seinen mythologischen Figuren sollen meistens Portraits aus seiner nächsten Umgebung zu Grunde liegen, und es mag der Eitelkeit berühmter Schönheiten besonders wohlgethan haben, wenn sie der Meister zu Göttinnen und Nymphen oder zu Priesterinnen der Ceres erhob. In einem Plafondgemälde zu St. Cloud lieh er u. a. dem Sonnengott die Züge Ludwig's XIV. und der ihm vorauseilenden Aurora die Physiognomie seiner eignen schönen Tochter. In dieser Hinsicht gab Mignard der Richtung der Zeit nach, welche mehr als je zur Vergötterung menschlicher Existenzen geneigt war. Die Kunst zog dabei den Kürzeren. Die antike Göttersage sank mehr und mehr zu einem bloßen Vorwand herab, — um den Mächtigen Complimente zu machen und sich die Gunst schöner Frauen zu erwerben. Bald blieb den Olympiern vor den modernen Erdenbewohnern kein weiterer Vorzug, als ein für unser Schicklichkeitsgefühl unzureichendes Kostüm zu tragen. Aber selbst die Art und Weise, wie die Gewandung mit dem Körper in Verbindung gebracht wurde, entsprach besser dem Ausdruck und der Geberde conventioneller Schönthuerei oder einer bis zur Lächerlichkeit gespreizten Prahlsucht als dem antiken Formgefühl und Schönheitssinn.

Mignard erreichte ein hohes und glückliches Alter und mit diesem bei ausdauernder Körper- und Geisteskraft das letzte Ziel seines Ehrgeizes. Als Colbert 1683 gestorben war, fand er an Louvois, der gegen Lebrun einen großen Widerwillen hatte, einen mächtigen Gönner. Nach Lebruns Tode im Jahre 1690 trat er in die Titel und Würden desselben ein. Die Akademie mußte ihn auf Spezialbefehl des Königs zu ihren Kanzler und Director erwählen. Ludwig XIV., der die Kunst der feinen Schmeichelrede an unserm Meister kaum geringer schätzen mochte als die Kunst der Farben, überhäufte ihn mit Beweisen seines Wohlwollens. Wie geschickt Mignard die Schwäche des Monarchen zu benutzen wußte, und wie wenig das Alter die schlagfertige Zunge des redegewandten Höflings belästigte, erhellt aus einer Antwort, die er dem Könige gab, als ihm dieser zum zehnten Male zu einem Bildniß saß. „Sie finden mich gewiß sehr gealtert," warf der König hin. „In der That, Sire, entgegnete der Maler, ich gewahre einige Feldzüge mehr auf der Stirne Ew. Majestät."

Mignard starb im Mai 1695 und wurde mit großer Feierlichkeit in der Kirche Saint-Roche begraben. Er hinterließ eine Tochter, Katharina, deren schöne Gestalt er in vielen Gemälden verewigt hat. Sie wurde nachmals die Gattin eines Grafen von Feuquières.

Eustache Lesueur.

(1617—1655.)

Der erste französische Maler des 17. Jahrhunderts, welcher zu großer Meisterschaft gelangte, ohne deshalb in Italien gewesen zu sein, ist Eustache Lesueur. Anspruchslos und schüchtern wie Dominichino mußte er darauf verzichten, neben dem sich überall vordrängenden Lebrun zu derjenigen Anerkennung zu gelangen, welche seinem Talente und seinem würdigen Streben gebührt. Gleich diesem ein Schüler des Simon Vouet, folgte er nicht lange den Fußtapfen des Lehrers, sondern fand in Rafael, dessen Werke er nach den Stichen Marcantons studirte, das Vorbild seines Schaffens. Gleichwohl vermochte er nicht ganz den naturalistischen Grundsätzen zu entsagen und steht zu dem Eklekticismus in einem ähnlichen Verhältniß wie Guercino, dem er auch seinem innersten Wesen nach durch gläubige Frömmigkeit und Herzensgüte verwandt war. Die Gegenstände seiner Gemälde gehören mit wenigen Ausnahmen dem Kreise der heiligen Geschichte und Legende an. Was er dabei zu sagen und zu schildern hat, geht ihm tief von Herzen, und die Wärme einer ächt religiösen Empfindung ist es vor Allem, was seine Werke vor denjenigen seiner gleichzeitigen Landsleute auszeichnet. Seine mythologischen Darstellungen lassen die nöthige Frische des sinnlichen Lebens vermissen, ein Mangel, der bei seinen übrigen Gemälden weniger störend wirkt und zum Theil durch die Lebendigkeit der Geberden und die Tiefe des seelischen Ausdrucks verdeckt wird.

Eustache Lesueur war der Sohn eines Holzschnitzers und wurde 1617 in Paris geboren. Wie im Allgemeinen seine Lebensgeschichte ziemlich

im Dunkeln geblieben ist, so sind besonders über seine künstlerische Entwickelung nur spärliche Daten vorhanden. Er scheint schon im Knabenalter die Schule des Simon Vouet besucht zu haben. Sein Talent und sein Fleiß erwarben ihm die Gunst des Lehrers, welcher ihn frühzeitig an der Ausführung seiner größeren Malereien betheiligte. Die Freundschaft Vouets verschaffte ihm auch die erste Gelegenheit seinen Ruf zu begründen, nämlich



Apotheose des h. Bruno. Nach Lesueur.

die von Ludwig XIII. angeordnete Ausmalung der Marienkapelle des Klosters der Visitation, wo Louise Motier de Lafayette vor den Nachstellungen des Königs unter dem Schleier Zuflucht gefunden hatte. Das Hauptgemälde, womit er die Wölbung der Kapelle schmückte, stellte eine Himmelfahrt Mariä dar.

Bald nach Vollendung dieses Werkes und einiger mythologischer Malereien in dem Schlosse Coflans ging Lesueur nach Lyon, vermuthlich durch Aufträge dorthin berufen. Um diese Zeit wurde er ohne sein Zuthun zum Mitglied der Akademie S. Lucas in Paris ernannt, versäumte jedoch nicht, die Ehre durch Einsendung eines großen Gemäldes, Paulus, die Kranken heilend, zu verdienen. Diese Arbeit soll ihm die Freundschaft Poussins erworben haben, der damals in Paris verweilte. Es heißt,

das Interesse des Meisters für Lesueur sei so weit gegangen, daß er demselben bei seiner Rückkehr nach Rom Copien der vorzüglichsten antiken Statuen für seine Studien übersandt habe.

Den größten Theil seines Lebens scheint Lesueur in Paris zugebracht zu haben. Was ihn abhielt, die hohe Schule der Künstler, Rom, zu besuchen und ein höheres Lebensziel ins Auge zu fassen, als ihm im Vaterlande erreichbar war, muß dahingestellt bleiben. Die passive, nachgiebige Gemüthsart des Meisters trug wohl die meiste Schuld daran, daß er sich zu dem kühnen Entschluß eines Poussin, Callot und vieler anderer Meister nicht aufraffen konnte, die ein tiefinnerlicher Drang nach Erkenntniß auf eine dornenvolle Laufbahn trieb und trotz bitterer Erfahrungen gegen alle Anfälle verzagenden Kleinmuths wappnete. Genügsam, mehr zur eignen Freude des Herzens als um des Lobes und Geldgewinnes willen schaffend, unerfahren in der Kunst der Reclame und der Intrigue, fand Lesueur nicht den Weg in die große Welt und die höfischen Kreise, wo Lebrun den Ton angab. Dieser selbst verhehlte sich die große Begabung seines ehemaligen Mitschülers nicht und suchte, wenn nicht durch Tadel, doch durch Schweigen an der gefürchteten Nebenbuhlerschaft vorbeizukommen.

Aber die Schöpfungen Lesueurs sprachen zu laut für den bescheidenen Meister, als daß es Lebrun hätte erspart bleiben können, ihn eines Tages neben sich arbeiten und im Wetteifer mit ihm eine gemeinsame Aufgabe lösen zu sehen. Der Präsident Lambert de Thorigny war einer der wenigen Großen Frankreichs, welche das Talent Lesueurs nicht nur zu schätzen, sondern auch zu benutzen wußten. Dieser übertrug dem Meister die Ausschmückung dreier Säle in seiner auf der Insel St. Louis neuerbauten, unter dem Namen Hotel Lambert bekannten Wohnung. Lebrun hatte dagegen die Decoration der großen Galerie übernommen, wo er die Thaten des Herkules, dessen Vermählung und Vergötterung darstellte. Die Gemälde Lesueurs bezogen sich auf den Mythus des Eros und befinden sich zum großen Theil im Louvre, wo man im Ganzen 46 Bilder des Meisters in zwei Sälen vereinigt findet.

Größeren Ruhm, wenn auch geringeren Lohn trug dem frommen Künstler der große Bildercyklus ein, mit welchem er das kleine Karthäuserkloster zu Paris ausschmückte. In 24 Bildern (gestochen u. a. von Chauveau) schilderte Lesueur die Hauptmomente aus der Legende des h. Bruno, und man darf wohl sagen, daß die religiöse Stimmung seiner Zeit in der Kunst kaum in Spanien einen reineren und edleren Ausdruck

gefunden hat, als in dieser großen Farbendichtung. Vielleicht gab der Beifall, den diese Gemälde fanden, dem Meister Veranlassung, noch einige andere auf die Karthäuserlegende bezügliche Bilder zu malen, da sich deren noch zwei im Louvre und eins (der h. Bruno in seiner Zelle) im Berliner Museum befinden.

Lesueur starb einige Zeit nach Vollendung seiner Malereien im Hotel Lambert, erst achtunddreißig Jahre alt, im Mai des Jahres 1655. Es wird erzählt, daß Lebrun bei der Nachricht von seinem Hinscheiden gesagt habe: „Wahrlich, da hat mir der Tod einen großen Dorn aus dem Fuße gezogen!"

Die Sage läßt Lesueur sein Leben in dem Karthäuserkloster beschließen, der Stätte seines Wirkens, an deren Schmuck er über drei Jahre gearbeitet hatte. Das zu einem beschaulichen, zurückgezogenen Leben neigende Wesen des Künstlers und der Umstand, daß er sich nicht verheirathete, erklärt zur Genüge den Ursprung dieser Nachricht. Vielleicht hat der müßige Kopf, der Lesueur Karthäuser werden ließ, auch jene Herzensgeschichte erfunden, die etwa zehn Jahre früher in dem St. Marienkloster spielt. Hier soll man nämlich dem jungen Maler gestattet haben, eine Nonne als Modell für das Bild der h. Jungfrau zu benutzen. Die Schönheit derselben soll ihn dann mit heftiger Liebe ergriffen und die Unerfüllbarkeit seiner Wünsche für immer in eine schwermüthig düstere Stimmung versetzt haben. Beide Nachrichten scheinen nichts weiter zu bedeuten als den Wunsch, das dürftige Lebensbild eines berühmten Meisters mit romantischen Zügen auszuschmücken und interessant zu machen.

Charles Lebrun.

(1619—1690.)

Der Mann des Schicksals für die französische Kunst des 17. Jahrhunderts war Charles Lebrun. Ein zweiter Fapresto, vergiftete er systematisch und daher in noch viel gründlicherer Weise als Luca Giordano den reinen Quell, aus welchem die Kunst Leben und Nahrung empfangen muß. Göttliche Inspiration, innerer Seelendrang, wahre Begeisterung konnte nicht das treibende Element eines Kunstlebens sein, welches unter den Lebenden nur Einen Künstler kannte, nur Einen Meister, nur Eine unbedingte Autorität. Ja, wenn diese Autorität noch das Resultat freier Anerkennung des Genies gewesen wäre, wenn eine große Mehrheit der edelsten und besten Geister seiner Zeit den Werken dieses Meisters, von dem Zauber ihrer Schönheit hingerissen, zugejauchzt und gehuldigt hätte! So aber war Lebrun, der Maler des Königs, zum Könige der Maler erhoben durch die Macht und den Willen des Einzigen, der von sich sagen konnte: L'état c'est moi! In seinem Auftreten spiegelt sich in hellstem Lichte das despotische Wesen Ludwigs XIV. Wie dieser alle geistigen Mächte seines Reiches mit eisernen und goldenen Fesseln an die Stufen seines Thrones kettete, so suchte auch Lebrun sich jedes Talent tributpflichtig zu machen, jede Regung nach selbständiger Kunstthätigkeit im Keime zu ersticken. Es gelang ihm freilich nicht ganz das Ziel zu erreichen, an welchem er mit gleicher Emphase wie der König hätte ausrufen können: L'art c'est moi! Mignard hielt neben ihm aus. Aber Mignard war kaum mehr als ein andrer Lebrun und würde, wäre ihm vom Schicksal



Die Schlacht am Granikus (Bruchstück). Nach Lebrun.

der erste Platz angewiesen worden, schwerlich anders als jener seine Stellung begriffen haben.

Wie uns die Geister des 15. Jahrhunderts oft durch ihre Vielseitigkeit, den riesigen Umfang ihres Wissens und die Verschiedenartigkeit ihrer mit Glück gelösten Aufgaben in Verwunderung setzen, so machen uns die des 17. Jahrhunderts nicht selten staunen durch die Masse der Arbeit, die sie zu überwältigen wissen, durch ihre quantitative Leistungsfähigkeit. Jene begründeten durch einzelne Großthaten ihren Ruhm für ewige Zeiten, ohne ruhmgierig zu sein, diese suchen durch ihre laute Geschäftigkeit, durch lärmendes Treiben die Gegenwart in Athem zu halten und sind ängstlich darauf bedacht, daß überall von ihnen gesprochen, überall auf sie hingewiesen wird. Im Zusammenhange mit dem Despotismus, der nie schlafen, nie die Zügel sinken lassen darf, führte diese rastlose Kraftanstrengung, diese unausgesetzte Sorge auf einzelnen Lebensgebieten zu imposanten Resultaten. Wir erinnern nur an die Thätigkeit Colberts, welcher mit der Regelung des Finanzwesens allein eine Herkulesarbeit vollbrachte. Auf dem Boden, auf welchem die bildende Kunst und zum Theil auch das Kunsthandwerk fußen, konnte aber eine bureaukratische Maschinerie, die blos ineinandergreifende Räder, keine Eigenbewegung kennt, nur von den verderblichsten Folgen sein. — Ueber alle Maaßen erstaunlich ist die Masse der gemalten, gemeißelten, geformten und gestochenen Werke der Kunst und Kunstindustrie, welche direct und indirect von Lebrun herrühren, entweder von ihm selbst ausgeführt oder nach seinen Zeichnungen oder speciellen Weisungen entstanden sind; aber unter dieser Masse sind die Einzelheiten von so auffallender Aehnlichkeit, von so gleichartigem Typus, daß nur der Fabrikstempel fehlt, um ihren Ursprung zu bezeugen und ihr Wesen äußerlich zu kennzeichnen.

Daß ein Mensch von so tief eingreifender Bedeutung, von so unbedingtem Ansehen nicht blos einer glücklichen Constellation der Umstände seine Stellung verdankte, sondern auch eine große geistige Befähigung mitbrachte, dürfen wir mit vollen Rechte schließen. In der That hatte Lebrun nicht nur einen scharfen Blick für die Schwächen der Menschen, er besaß nicht blos einen hohen Grad von Weltklugheit, um die eignen Blößen zu decken und seine beste Seite herauszukehren, er imponirte auch durch den Reichthum seiner Erfindungsgabe und die ungemeine Leichtigkeit, mit welcher er die umfangreichsten Compositionen entwarf und zur Ausführung brachte. Er war gewandt und — bis auf die etwas gedrungenen Körperverhältnisse

seiner Figuren — meist correct in der Zeichnung. Nur der Mangel an Farbensinn und coloristischen Studien ließ ihn in Bezug auf äußere Kunstfertigkeit gegen seine Rivalen Lesueur und Mignard zurücktreten. So vermochte er leicht mit seinen Mitteln den mehr in die Breite als in die Tiefe gehenden Ansprüchen des Zeitalters Ludwigs XIV. zu genügen. Dieses verlangte von der Kunst ein wesenloses Schattenspiel zu müßiger Unterhaltung oder zur pomphaften Verherrlichung seiner vermeintlichen Größe. Charakteristische, lebensvolle Gestalten — wie sie Rembrandt schuf, — paßten nicht in eine Welt des Scheins; ein freier Athemzug, ein energischer Ausdruck natürlicher Empfindung würde die Regeln der Etiquette verwirrt, die fügsamen Kreaturen des königlichen Willens außer Fassung gebracht haben. Auch die ungeschminkte Frauenschönheit, sei es nun, daß der Reiz unbewußter Anmuth oder erhöhter Seelenstimmung sie umkleidet, sei es, daß der gemüthliche Bezug auf das Familienleben, auf eine glückliche Häuslichkeit die Herzen gewinnt, konnte der an den Hautgout gewöhnten Gesellschaft unmöglich zusagen. Ueppig und coquett erscheinen deßhalb die meisten Frauengestalten, welche Lebrun und seine malenden und meißelnden Nachtreter erstehen ließen, gleichviel ob sie der heiligen Geschichte und Legende, dem griechischen Mythus oder der modernen Dichtung angehören. Das einzige Feld, auf welches unsere heutige Geschmacksbildung ohne Mißbehagen dem französischen Kunstautokraten folgen kann, ist — von einzelnen tüchtigen Portraitdarstellungen abgesehen — das der Kampf- und Kriegsscenen, bei denen die Leidenschaft sich vorwiegend in der äußeren Action, in der Lebendigkeit der Geberden zu erkennen giebt. Die epische Breite überhebt ihn hier der Pflicht, eine genaue Detailausführung zu beobachten. Die Kriegslust des Königs bot ihm auch Gelegenheit, seinen Blick an den Erscheinungen der Wirklichkeit zu üben, und da die antiquarische Gelehrsamkeit, die zum guten Ton gehörte, sich dabei nicht selten in dem Kriegskostüm und dem Waffenapparat, wie z. B. in seinen Alexanderschlachten geltend macht, so gewinnen solche Scenen dadurch noch ein besonderes Interesse. Indeß nahm die Frische der Darstellung, welche Lebrun bei Gegenständen dieser Art auszeichnet, in demselben Maaße ab, wie seine Geschäftigkeit und die Fülle der Arbeit, die er sich auflud oder aufbürden ließ, zunahm. An die Stelle reger Erfindungsgabe trat, je sicherer er sich in seiner dictatorischen Allgewalt fühlte, eine lahme Wiederholung bereits zum öfteren abgenutzter Motive. Gleichzeitig wurden seine coloristischen Mißgriffe häufiger und greller, und das banale Virtuosenthum, dem er

verfallen, rächte sich im spätern Alter an ihm selber, als er nach Colberts Tode, wenn nicht nominell, so doch in thatsächlicher Beziehung dem neun Jahre älteren Mignard den Vorrang einräumen mußte.

Ueber den Lebens- und Entwickelungsgang Lebruns können wir uns kurz fassen. Er war von Haus aus ein Schooßkind des Glücks, welches ihn verzog und die Unarten seines Talents begünstigte. Der Sohn eines unbemittelten und nur handwerksmäßigen Bildhauers, wurde er im Jahre 1619 in Paris geboren. Seine Neigung und Anlage zum Zeichnen erwarb dem Knaben bei einem zufälligen Anlaß die Gunst des späteren Kanzlers Seguier, der ihn auf die freigebigste Weise mit den nöthigen Mitteln unterstützte, damit er die Schule des Simon Vouet in Fontainebleau besuchen und nach zurückgelegter Lehrzeit eine Studienreise nach Rom unternehmen konnte. An Poussin empfohlen, der damals (1642) grade nach Italien zurückkehrte, genoß er dessen Unterweisung und Anleitung beim Studium der Meisterwerke alter und neuer Kunst. Unter der Führung dieses Meisters gewann er erklärlicher Weise eine gewisse Vorliebe für die Antike und für Darstellungen aus der Geschichte und Sage der Alten.

Nach mehrjährigem Aufenthalt in Rom kehrte er, den Kopf voll großer Pläne und von seinem künftigen Ruhme träumend, nach Paris zurück. Sein Gönner Seguier war auch weiterhin eifrig für das Fortkommen seines Schützlings besorgt und vermittelte zunächst die Errichtung einer Art Kunstakademie, zu der Lebrun hauptsächlich die Anregung gegeben. Dieses Institut, welches anfangs zwölf damals angesehene Künstler (die sogenannnten „zwölf Alten"), darunter auch Lesueur, vereinigte, bildete die Grundlage der späteren Academie royale de peinture. Von seinen Genossen zum Vorsteher gewählt, trat unser Meister im Jahre 1649 an die Spitze des Unternehmens. Die Leitung desselben wußte er sich für immer zu sichern, und die wachsende Bedeutung der von Colbert mit reichen Mitteln ausgestatteten Anstalt verlieh ihm jenen übermächtigen Einfluß auf alle künstlerischen Bestrebungen seines Vaterlandes, der seinen ehrgeizigen Plänen förderlich, der Kunst selbst aber verderblich wurde.

Ueber Lebruns Verhältniß zu Lesueur und Mignard haben wir schon früher berichtet, sodaß es unnöthig ist, darauf zurückzukommen. Von dem Einen befreite ihn ein früher Tod, der Andere lebte ihm zum Trotz, setzte seinem Hochmuth gelegentlich einen Dämpfer auf und erinnerte den Halbgott wohl auch mit boshafter Lust an seine verwundbare Ferse. Lesueurs

Schüchternheit und Mignards Abwesenheit machten es möglich, daß Lebrun sich unangefochten in Besitz der geistigen Erbschaft setzte, die der gemeinsame Lehrer, Simon Vouet, hinterlassen. Da es der ehrgeizige junge Künstler verstand, etwas aus sich zu machen, zu schmeicheln und zu imponiren, wie es grade paßte, so war es kein Wunder, daß er, von guten Connexionen getragen, rasch Stufe um Stufe zur höchsten Ruhmeshöhe emporstieg. Mazarin und Fouquet boten ihm zunächst die Hand zu seiner glänzenden Laufbahn. Aber zur Sonne am Himmel der französischen Kunst erhob ihn die Freundschaft Colberts. — Ein unternehmender Kopf, ein dienstwilliger Geist, ausgerüstet mit der glücklichen Gabe, den raschen Gedanken ohne Schwierigkeit und zögerndes Bedenken zu verwirklichen, fand Lebrun in Colbert eine verwandte Seele und dieser in jenem eins der geeignetsten Werkzeuge zur Ausführung seiner umfassenden Pläne, soweit sie die geistige Cultur des Landes betrafen. Kein Wunder, daß auch Ludwig XIV. an Lebrun Geschmack fand. Dieser berief ihn sogleich nach seinem Regierungsantritt (1661) an den Hof. Vermuthlich wollte der junge Monarch in seinen nobeln Passionen hinter seinem Schwiegervater Philipp IV. von Spanien nicht zurückstehen, und so wurde Lebrun, der sein Atelier im Residenzschlosse unweit der königlichen Wohnzimmer aufschlagen mußte, zu einer ähnlichen Rolle ausersehen, wie sie Velasquez am spanischen Hofe gespielt hatte. Zum ersten Maler des Königs ernannt, erhielt er ein Gehalt von 12,000 Livres und später das Adelsdiplom. Bald kamen weitere Ehrenbezeugungen, Titel, Aemter und Einkünfte dazu. Mit der Oberaufsicht über die königlichen Gemäldesammlungen verband er die Direction der Gobelinsmanufacturen. Weiterhin trat ihm Colbert, als Oberintendant der öffentlichen Arbeiten, die Leitung aller Unternehmungen ab, bei denen die bildenden Künste eine Rolle spielten. Was Poussin ein Gräuel war, die Sorge für die kleinsten Decorationsarbeiten, übernahm Lebrun mit eifrigster Bereitwilligkeit und bald verfügte er über ein ganzes Heer von Malern, Bildhauern, Goldschmieden, Holz- und Elfenbeinschnitzern, Kupferstechern, Ciseleuren u. s. w., überall geschäftig und besorgt für die genaue Befolgung der von ihm gegebenen Vorschriften. Tische, Stühle, Schränke, Fußböden, Thüren, Candelaber, Schmuckgegenstände und Geräthschaften aller Art, öffentliche Brunnen und andere Anlagen, die der malerischen und plastischen Decoration ein Feld boten, wurden nach seinen Angaben oder speciellen Zeichnungen ausgeführt. Bei festlichen Aufzügen entwarf er die Pläne zu Ehrenpforten und anderen Schaustücken und

damit seine Ideen dieser Art nicht verloren gingen, nachdem die Festfreude vorüber, mußten die vorzüglichsten Kupferstecher für deren Verewigung Sorge tragen. Ueberhaupt erwarb er sich um die Kupferstecherkunst ohne sein directes Zuthun ein großes Verdienst, indem er die bedeutendsten Talente dieses Faches, wie Gerard Edelinck (1649—1707), Picart, Robert Nanteuil, Sebastian Leclerc, herbeizog und ihnen Jahr aus Jahr eine lohnende Beschäftigung gab. Denn es war seinem Ehrgeiz nicht genug, daß man seinen Werken in allen Königlichen Schlössern und Residenzen, in zahlreichen Kirchen wie in reichen Privathäusern begegnete, die vervielfältigenden Künste wurden noch herbeigerufen, um aller Welt den Genuß seiner Geistesproducte zu verschaffen. Glücklicherweise nahmen es die meisten dieser Stecher mit der Kunst ernster als Lebrun, und diesem selbst wird es schwerlich entgangen sein, daß die geistreiche Nadel eines Edelinck bessere Wirkungen erzielte als seine eigne Palette.

Um die französische Kunst auch in Italien an das akademische Gängelband zu bringen, betrieb er die Gründung der Akademie de France in Rom, welche im Jahre 1666 eröffnet wurde und die Aufgabe hatte, die mit Reisestipendien beglückte Künstlerjugend in ihre Obhut zu nehmen. Wenn je Staatsanstalten dieser Art ihren Zweck verfehlten und statt tüchtige Künstler zu erziehen nur das Geschlecht dünkelhafter Virtuosen künstlich vermehrten, so mußte es hier der Fall sein, wo ein despotischer Ehrgeiz jeder freien Entwickelung der Individualität Schranken setzte.

Das Maaß seines Ruhmes sah Lebrun indeß noch nicht erfüllt mit den Aemtern und Würden, welche er bekleidete, und mit dem gebührenden Beifallssturm, den jede neue Leistung seines Pinsels hervorrief. Es erübrigte noch, daß er auch als Kunstgelehrter, als Theoretiker seinen Geist leuchten ließ. Er that dies denn auch reichlich in Wort und Schrift. Allmonatlich versammelte sich auf sein Anstiften die Akademie der Künste, um dem Vortrage eines ihrer Mitglieder, welcher gemeiniglich an irgend ein bekanntes Kunstwerk anknüpfte, beizuwohnen. Vermuthlich ergingen sich die theoretischen Erörterungen Lebruns bei solchen Gelegenheiten in derselben schwülstigen Redeweise, deren er sich in einem seiner gedruckten Vorträge*) bediente. Dieser handelt über die Art, die verschiedenen Leidenschaften in der Kunst auszudrücken. Ein Hauptgedanke darin ist der, daß es zweierlei Gattungen von Leidenschaften giebt, einfache und zusammengesetzte, und

*) Conférence sur l'expression générale et particulière etc. Amsterdam 1698.

daß erstere (Liebe, Haß, Verlangen, Freude, Traurigkeit) ihren Ursprung in dem Begehrungstrieb (l'appetit concupiscible), letztere (Furcht, Kühnheit, Hoffnung, Verzweifelung, Zorn) in dem Verabscheuungstriebe (l'appetit irascible) der menschlichen Seele haben. Diese Probe seiner philosophischen Leckerbissen wird genügen, um bei dem Leser für alles Andere, was er noch zu offenbaren hat, den Appetit irascible rege zu machen.

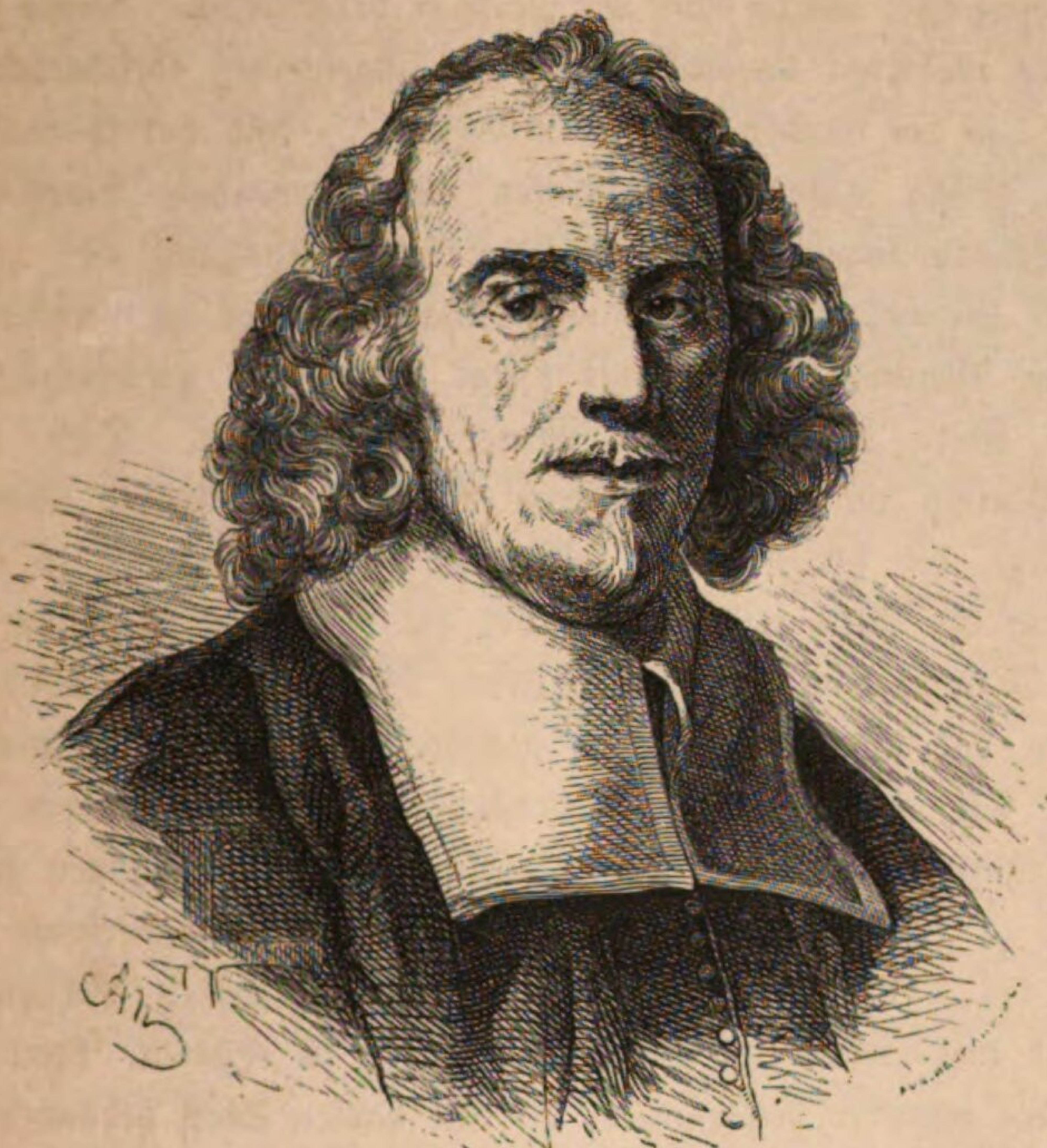
Nach dem Hinscheiden Seguiers (1672), welcher als Kanzler und Protector der Malerakademie zu Paris fungirt hatte, nahm Lebrun auch dessen Stelle ein. Ging ihm der Tod dieses Mannes, dem er zum großen Theil sein Glück zu danken hatte, persönlich nahe, so brachte er ihm doch einen neuen Zuwachs an Ehre. Empfindlicher traf ihn der Verlust, den er an Colbert erlitt, als dieser 1683 starb. Louvois theilte nicht die persönlichen Sympathien seines Vorgängers, und die Gunst des Königs reichte nicht hin, um Lebrun für die vermeintlichen Kränkungen zu entschädigen, die ihm das kühle Verhalten des neuen Ministers und dessen Vorliebe für Mignard bereitete. Eine trübe Stimmung bemächtigte sich seiner Seele. Unmuthig kehrte er der Akademie den Rücken, als er die ehemalige Schmiegsamkeit ihrer Mitglieder zu vermissen begann. Sich mehr und mehr von der Gesellschaft zurückziehend, malte er in den letzten Jahren seines Lebens nur noch heilige Gegenstände. Er starb am 12. Februar 1690. Seine Wittwe, geborene Susanne Butay, mit welcher er keine Kinder hatte, ließ ihm in einer Kapelle von S. Nikolas du Chardonnet, wo er begraben wurde, ein Grabmal errichten.

Wir unterlassen es, aus der Unzahl von Gemälden, welche von Lebrun ausgeführt oder concipirt wurden, Einzelnes herauszuheben. Nur eine seiner trefflichsten Arbeiten sei hier angemerkt, welche sich im Berliner Museum befindet, das sogananute Jabach'sche Familienbild. Die große Masse der Gemälde Lebruns ist nicht aus Frankreich herausgekommen. Die bedeutendste Sammlung derselben vereinigt das Louvre, darunter die berühmten Scenen aus der Geschichte Alexanders des Großen. Von der Bedeutung, welche der Meister für die Zeit des vierzehnten Ludwig hatte, wissen noch besser die Wände des Residenzschlosses zu Versailles zu erzählen, namentlich die der großen Galerie, wo er die Thaten des gewaltigen Monarchen, dem er diente, vom Pyrenäischen Frieden bis zum Frieden von Nimwegen in neun großen und achtzehn kleineren Gemälden mit dem nöthigen allegorischen Aufputz verherrlicht hat. —

Unter den mit Lebrun gleichzeitigen und etwas späteren Malern befinden sich noch einige oftgenannte, deren Schöpfungen zum Theil durch die ungemeine Thätigkeit der Kupferstecher Frankreichs weit und breit bekannt geworden sind. Dahin gehört zunächst Sebastian Bourdon (1616—1671), der, vom Schicksal viel umhergeworfen — er lebte lange Zeit am Hofe der Königin von Schweden — auch in seiner Kunstweise große Schwankungen zeigt; dann: Noel Coypel (1628—1707) und dessen Sohn Antoine Coypel (1661—1722), Beide Directoren der Academie de France in Rom. Ein Rückschlag gegen die hohle theatralische Manier Lebruns, der freilich bei der herrschenden Zeitströmung ohne weitgehende Wirkungen war, bekundet sich in erfreulicher Weise in den Werken des Jean Jouvenet (1644—1717) und Nicolas Colombel (1646—1717), welche beide in der Composition wie in der Durchführung ein ungleich gediegeneres Wesen zeigen, als die meisten ihrer Zeitgenossen.

Lorenzo Bernini

und seine Schule.



Lorenzo Bernini.

(1599—1680.)

Was Charles Lebrun für das Geschick der Malerei in Frankreich bedeutete, das war Lorenzo Bernini in womöglich noch entschiedenerer Weise für das Loos, dem die Plastik Italiens und der von Italien direkt beeinflußten Länder anheimfiel. Was jenen auszeichnete und zum Gesetzgeber für die Kunstthätigkeit seines Vaterlandes erhob, Leichtigkeit der Erfindung, Schnelligkeit der Ausführung, kecke Unternehmungslust und staunenswerthe Rührigkeit, verbunden mit einem hohen Selbstgefühl und energischem Streben nach künstlerischer Allmacht — alles das kann man auch dem Bernini nachrühmen oder vorwerfen. In seinen Erfolgen aber erreichte der Letztere ungleich mehr. Sein Styl, seine Compositionsweise wurde unbedingt maßgebend für alle Gattungen der Bildnerei und führte für anderthalb Jahrhunderte eine Verderbniß dieser Kunst herbei, viel gründ-

licher als diejenige, welche über die Malerei hereinbrach. Denn diese blieb auf gewissen Gebieten unberührt von der allgemeinen Geschmacksverirrung der Zeit — in der Landschaft und im Genre, — und hat sporadisch immer noch einige frische Talente aufzuweisen, deren lebendige Empfindung und richtiges Schönheitsgefühl sich mitunter einen Ausgang aus dem Wuste verbrauchter Formen und decorativen Schaugepränges zu verschaffen weiß.

In der Geschichte der Kunst pflegt die Plastik gemeiniglich als die verständige ältere Schwester der Malerei aufzutreten. Diese aber, mit reicheren Mitteln und mannigfacheren Reizen ausgestattet, überholt, zur Reife gelangt, die schwesterliche Führerin, die, bescheidener in ihren Ansprüchen, auf die Seite tritt, bis wieder die Reihe an sie kommt, um der entarteten Malerei das für beide geltende Gesetzbuch der Schönheit vorzuhalten. Es hat aber auch Zeiten gegeben, wo die Plastik nicht gewillt schien, sich von der Malerei zurückdrängen zu lassen, sondern versuchte, durch Ueberanstrengung ihrer Mittel ebenso kräftige Wirkungen zu erzielen, ebenso tief zu ergreifen und zu fesseln wie die Schwesterkunst. Solcher Wetteifer, bei welchem die Bildnerei die naturgemäßen Schranken ihrer Wirksamkeit niedertritt, um malerische Effecte zu erzielen, kann nur zum Nachtheil der schwerer beweglichen, an den harten Stoff gebundenen Plastik ausschlagen; denn die unendliche Fülle der Eindrücke, welche die Malerei hervorzurufen im Stande ist, beruht auf der Illusion, der Sinnentäuschung, welche das geformte Bildwerk nicht beabsichtigt und nur mit Hülfe der Farbenkunst durch vollständige Bemalung in beschränkter Weise zu erreichen vermag.

Die gewaltigste Anstrengung, um mit der Malerei gleichen Schritt zu halten, hat die Sculptur im 17. Jahrhundert gemacht. War bisher nur das Relief, welches, an der Fläche haftend, eine gewisse Verwandtschaft mit dem Gemälde hat, der malerischen Behandlung verfallen, so sollte nun auch das Rundbild, als Einzelfigur oder als Gruppe, in Stellung, Haltung und Geberde eine ähnliche ergreifende Wirkung erzielen, wie die unter dem Einfluß der religiösen Exaltation jener Zeit geschaffenen Gemälde. Die Plastik strebte mit aller Anstrengung nach einer Gemeinverständlichkeit und Popularität, die sie niemals erreichen kann, wenn sie sich nicht wie die geschnitzten Altarwerke des Mittelalters zu farbigem Anstrich herbeiläßt. Inconsequent, wie sie war, wollte sie aber das Prärogativ vornehmer Bildung und antiken Geschmacks nicht opfern und gab dem naturalistischen Principe nur insoweit nach, als sie im Ausdruck und in der Formbehand-

lung der Gewänder und des Nackten den höchsten Grad von Lebenswahrheit zu erzielen suchte. Indeß auch in dieser Beziehung kam der Naturalismus nicht immer zu seinem Rechte. Ja, grade da wo die realistische Auffassung recht am Platze gewesen wäre, gab man ihr ungern Raum, weil das souveraine Belieben oder die conventionelle Vorschrift bequemer war und geringere Anstrengung erforderte. So erscheint z. B. die Musculatur nur ausnahmsweise als ein Ergebniß des Naturstudiums, denn bald ist sie zur Bezeichnung der Kraft, in äußerlicher Nachahmung des Michelangelo, übertrieben schwülstig, bald, bei weiblichen Körpern, ganz verloren in einem üppigen Fettpolster. Die Hast und Eile, mit welcher jene unendliche Masse plastischer Bildwerke des Barockstyls zu Tage gefördert wurde, — (die Zahl ihrer Denkmäler ist bei weitem größer als die der gesammten Ueberreste der antiken Kunst und der Renaissancezeit) — verbot schon von selber eine minutiöse Durchbildung der Formen, und nur einige Werke dieser Zeit sind, obwohl unbedeutend an geistigem Gehalt, bewundernswürdige Kunststücke technischer Virtuosität. Diese Künstlichkeit z. B. in der detaillirten Darstellung verschiedener Gewandstoffe, namentlich feiner Leinewand, durch welche die Körperformen durchschimmern, oder gar eines Stricknetzes, wie es der genuesische Bildhauer Queirolo bei einer allegorischen Gruppe in der Kapelle der Sangri zu Neapel versuchte, hat kaum eine höhere Bedeutung als die bekannten Geduldsproben japanesischen und chinesischen Kunstfleißes.

Den Hauptaccent legte Bernini und die große Schaar seiner minder begabten und schwächlichen Nachtreter auf die Lebendigkeit des Affects. Freude und Trauer, Sehnsucht und Abscheu, Liebe und Haß, Verzweiflung und Reue, die Marter der Seele wie die Qual physischen Schmerzes, jedes Leiden und jede Leidenschaft mußte durch heftige Bewegungen möglichst wahr gemacht werden. Da die Pruderie jener Zeit den Anblick des Nackten lästerlich fand, so suchte man selbst die Gewandung zu benutzen, um den Eindruck des Momentanen zu steigern. Daher die weitflatternden, in bauschigen Massen angeordneten, auf malerische Wirkung berechneten Gewänder bei allen Idealfiguren der Barockzeit. Besser erging es natürlich den Portraitfiguren im Kostüme der Zeit, bei denen der Naturalismus weniger Veranlassung fand, sich zu erhitzen, zumal da er gezwungen war, hier von einem geschraubten Seelenzustande abzusehen und sein Augenmerk auf ein wirkliches Sein zu richten. Indeß kommt auch die Portraitstatue selten ohne einen Anflug von Pathos weg und erhält häufig einen thea-

tralisch heldenhaften oder einen ekstatischen Ausdruck; namentlich entbehren die Reiterstatuen von Fürsten und Kriegern einer gemessenen Ruhe und wahren Würde.

Es ist nun zwar nicht abzustreiten, daß der Affect auch in der Plastik zur Darstellung berechtigt ist, nur ist das Maaß, bis zu welchem er sich geltend machen darf, ein sehr beschränktes. Die berühmte Gruppe des Laokoon überschreitet vielleicht schon die Grenzlinie, wo der Anblick des in Stein gebannten Moments körperlichen und psychischen Leidens noch erträglich ist. Aber welche Ruhe und Gemessenheit, welcher Rythmus in den Formen, welcher einfach architektonische Aufbau waltet in diesem Steinbilde! Im 17. Jahrhundert dagegen hatte die Plastik vergessen, daß die Statue ihren Namen vom „Stehen" hat, daß sie auf festem Grunde selbst fest und sicher ruhen muß, daß der Moment heftigster Bewegung nicht die Befürchtung des Schwankens hervorrufen darf und das Ziel klar erkennen lassen muß, wo die Ruhe wieder eintritt. Bernini wollte Affect um jeden Preis und gab das beste Theil der Errungenschaften dafür hin, welche die Plastiker Italiens von Ghiberti bis auf Andrea Sansovino für die Kunst des Meißels mühsam gewonnen hatten. Und doch ist der Hauptmeister noch maaßvoll, noch nicht alles bessern Gefühls für das Schickliche baar. Seine ekstatisch verzückten, toll auffahrenden Heiligen kann man sich noch als wunderliche Heilige gefallen lassen. Das Scheußlichste brachten erst seine Schüler hervor. Ihre vor Schmerz sich krümmenden und windenden Märtyrer (wie Pujets heiliger Sebastian in der Kirche Carignano zu Genua und der h. Bartholomäus des Claude David an demselben Orte) überbieten selbst Ribera in der Verläugnung alles Adels und aller Menschenwürde. Solchen Leuten war Alles möglich. Es genügt ihnen nicht mehr, die heftigste, auf Eigenwillen beruhende Bewegung des Kampfes, des Aufspringens u. s. w. in einem Momente zu fixiren, auch das Ohnmächtigwerden und jede Art des Fallens und Stürzens müssen die plastischen Gebilde lernen. Ja noch mehr, — es wurde für die Darstellung des freien Himmelsraums, dessen man zu den Glorien und Auffahrten bei Altarwerken bedurfte, dadurch Rath geschafft, daß man Wolken aus Marmor anfertigte, auf denen die Heiligen hocken und kauern oder sehnsuchtsvoll emporschweben konnten. Der bronzene Windhauch des Giovanni da Bologna, der den berühmten Mercur (in den Uffizien zu Florenz) emporbläst, sollte nicht mehr als vereinzeltes kunstgeschichtliches Curiosum dastehen. Dem schweren und spröden Materiale

wurde wohl oder übel die Darstellung ganz unfaßbarer und unwägbarer Dinge, wie z. B. Sonnenstrahlen, aufgenöthigt. Bewunderte man in der Freisculptur solche geniale Zügellosigkeiten, um wie viel mehr Ansprüche mußten nicht an die Leistungsfähigkeit der plastischen Wanddecoration erhoben werden? In der That ging diese die Wandflächen, vorzugsweise das Innere der Kirchen überspinnende oder in Wandnischen und Gewölbezwickeln sich einnistende Plastik, jeden architektonischen Rahmen verachtend, bis zur äußersten Grenze des Möglichen und erzeugte durch Vermischung von Relief und Freisculptur eine Zwittergattung, mit Hülfe deren man die Composition ganz nach malerischen Gesetzen anordnen konnte.

Will man etwas zur Entschuldigung dieser Extravaganzen der Bildnerei anführen, so wäre es das böse Beispiel, welches die Architektur der Schwesterkunst gab. Alle Excesse derselben mußten unmittelbar auf die Plastik zurückwirken, die durch die Stoffgemeinschaft viel enger mit der Baukunst verknüpft ist als mit der Malerei und ja zunächst zum Schmuck des Bauwerks bereit steht. Hatte also, wie es in der That der Fall war, die Architektur ihr innerstes Gesetz, das Verhältniß zwischen tragenden und lastenden Gliedern verloren, woher sollte für die Bildnerei der innere Halt kommen, woher die hingebende Achtung, mit welcher sie sich zunächst den von der älteren Schwesterkunst geschaffenen Räumen zu accommodiren hat? Der architektonische Barockstyl gewann nun schon gegen Ende des 16. Jahrhunderts rasch das Uebergewicht über den strengen Styl der Renaissance. Der Sinn für prunkvolle Decoration, für kräftige, auf malerische Effecte berechnete Schattenwirkung der horizontalen und vertikalen Bauglieder verdrängte die klare Bezeichnung des constructiven Gefüges, und die Baukünstler gelangten endlich dahin, ihre Stärke in einer künstlichen Verhüllung des baulichen Organismus zu suchen. Man suchte das Auge bei den äußeren Umrissen des Bauwerks durch ein lebhaftes Spiel auf- und absteigender Linien zu reizen und zu unterhalten. „Die runden Linien," sagt Lübke*), die man an den Kuppeln gewohnt war, „steigen gleichsam herab und verbreiten sich über den ganzen Bau. Nicht allein, daß die Giebel der Dächer, der Fenster und Thüren geschweifte Formen annehmen: selbst der Grundriß erhält rundlich geschwungene Linien, so daß diese Bauten sich in tollem Kampfe gegen alles Gradlinige auflehnen."

Als Bernini auftrat, war diese Entartung der Renaissance-Architektur

*) Gesch. d. Architektur. 2. Aufl. S. 539.

schon weit vorgeschritten und man kann ihn gewiß nicht dafür verantwortlich machen. Im Gegentheil hielt er den meisten seiner Zeitgenossen — namentlich dem Francesco Borromini (1599—1667) — gegenüber im Allgemeinen auf einen besseren Geschmack und gab die Traditionen des 16. Jahrhunderts nicht völlig preis. In Bezug auf großartige Raumdispositionen und die zu seiner Zeit beliebten perspektivischen Wunderwirkungen, die durch ähnliche Augentäuschungen erzielt wurden, wie sie auf Theatern zur scheinbaren Vertiefung des Bühnenraums nothwendig sind, überragte er alle seine Nebenbuhler. Ueberhaupt war er auch in der Baukunst eins der erfindungsreichsten Talente und hätte bei ernstem Willen unendlich viel Besseres schaffen können, als er bei seiner Vielgeschäftigkeit und seiner Nachgiebigkeit gegen die Strömung der Zeit in den meisten Fällen geleistet hat. —

Giovanni Lorenzo Bernini wurde 1599 in Neapel geboren und empfing den ersten Unterricht in der Bildhauerkunst von seinem Vater, Pietro Bernini, der, 1562 in Florenz geboren, hauptsächlich in Neapel thätig war und 1608 nach Rom übersiedelte, wo er viel Anerkennung von Seiten Pauls V. und Urbans VIII. fand und 1629 starb. Der junge Lorenzo entwuchs schnell der Schule des Vaters. Schon in seinem zehnten Jahre hatte er sich eine solche technische Gewandtheit angeeignet, daß er ohne fremde Hülfe einen vortrefflichen Engelskopf in Marmor ausführte. Die Uebersiedelung seines Vaters nach Rom verschaffte ihm alle Hülfsmittel, um sich schnell zu vervollkommnen und seine Studien in der Bildnerei wie in der Architektur zum Abschluß zu bringen. Ebenso leicht wurde es ihm, gestützt auf den Ruf seines Vaters, seinem Talente Geltung zu verschaffen. Einige Portraitbüsten, mit denen er zuerst öffentlich auftrat, fanden viel Anerkennung. Unter diesen befand sich auch die des Papstes Paul V. (Borghese), welcher dem jugendlichen Meister seine volle Gunst zuwandte. Für diesen verfertigte er von seinem 15. bis 18. Lebensjahre drei Freigruppen aus Marmor, welche man noch jetzt in der Villa Borghese bewahrt: Aeneas, der den Anchises trägt; David, im Begriff den Stein zu schleudern, und Apollo, die sich in einen Baum verwandelnde Daphne verfolgend. Das letztgenannte Werk zeichnet sich namentlich durch die Gediegenheit der technischen Durchführung aus und kennzeichnet ebenso wie der David die Richtung des Künstlers auf eine dramatisch belebte Schilderung des Geschehens.

Wichtiger als die Zuneigung Pauls V., der 1621 starb, wurde für

Bernini die Gunst der Familie Barberini, deren Kunstliebe und Freigebigkeit mancher bedeutende Künstler zu jener Zeit sein Fortkommen zu danken hatte. Eine der ersten Regierungshandlungen Urbans VIII., der 1683 zur



Raub der Proserpina. Nach Bernini.

Papstwürde gelangte, war, seinen Günstling in den Ritterstand zu erheben, welchen er, als dieser zuerst bei Hofe erschien, mit den Worten begrüßte: „Es ist ein großes Glück für Euch, den Kardinal Maffeo Barberini als Papst zu sehen; für uns aber ist es ein noch größeres, daß der Cavaliere

Bernini unter unserm Pontificate lebt.“ Seine Hauptverwendung fand der päpstliche Hofbildhauer zunächst bei dem innern Ausbau der Peterskirche, für welche er unter Anderm das 92 Fuß hohe Tabernakel des Hochaltars ausführte. Dieses geschmacklose, auf vielen gewundenen und übel verzierten Säulen ruhende Decorationsstück, für welches Bernini außer der bedungenen Summe von 22,500 Scudi noch eine Gratification von 10,000 Scudi erhielt, kann in doppelter Beziehung als das beklagenswertheste Werk des Meisters bezeichnet werden. Denn das Material zu diesem traurigen Erzeugniß des Ungeschmacks wurde durch freventliche Beraubung der Vorhalle des Pantheons gewonnen, welche das Erz der cassettirten Decke dazu hergeben mußte; — außerdem aber übte die Bewunderung, welche man Bernini ob dieser Schöpfung zollte, den verderblichsten Einfluß auf die heranwachsende Künstlergeneration aus, und die Aufrichtung dieses Tabernakels kann gewissermaßen als die officielle Inauguration des Barockstyls betrachtet werden.

Nach dem Tode des Carlo Maderna (1556—1629) bekam Bernini das Amt des ersten Baumeisters von St. Peter. Von dieser Zeit an stieg sein Ansehen und seine Bedeutung zu einer Höhe, wie sie in Rom kaum ein anderer Künstler vor und nach ihm erreicht hat. Alle öffentlichen Bauten, alle monumentalen Unternehmungen Urbans VIII. gingen durch seine Hand. Maler, Bildhauer und Baumeister, alle, welche von dem Papste etwas für sich erhofften, konnten nicht anders zum Ziele gelangen, als wenn sie bei Bernini anklopften. Von diesem wurde das entscheidende Wort gesprochen, sein Rath und sein Urtheil galt in Sachen der Kunst für unanfechtbar. So kam es denn, daß der größte Theil der römischen Künstler um die Gunst des übermächtigen Mannes buhlte und sich bemühte, durch eifrige Nachahmung seines Styls sein Wohlgefallen zu erwerben. Andere wieder suchten ihn, um die Aufmerksamkeit auf sich zu ziehen, in barocken Erfindungen zu überbieten, so namentlich Francesco Borromini und zum Theil auch der sonst durch tieferen Gehalt seiner Werke und durch die Lieblichkeit seiner Kinderfiguren vor Bernini ausgezeichnete Alessandro Algardi (1598—1654).

Die unbedingte Verehrung und Bewunderung, welche Bernini in den Kreisen genoß, in denen er sich bewegte, hatte zu ihrem naturgemäßen Gegensatz auch ebensoviel Feindschaft und Spott von Seiten derer, die ihm seine Stellung mißgönnten oder, zu stolz zum Schmeicheln, sich in ihrem Fortkommen behindert sahen. Andere wieder fühlten sich durch das

hochmüthige Gebahren des Kunst-Dictators verletzt und wandten Rom lieber den Rücken, um nicht genöthigt zu sein, ihm die Honneurs zu machen. Eine Zeit lang stand Salvator Rosa an der Spitze dieser Mißvergnügten. Etwas Näheres darüber ist schon früher (s. S. 101) mitgetheilt.

Bernini's Alleinherrschaft als Oberaufseher der päpstlichen Bauten dauerte vorläufig bis zum Jahre 1644, wo Urban VIII. das Zeitliche segnete und Innocenz X. (Pamfili) den Stuhl Petri bestieg. Sein Nebenbuhler Algardi und sein Hauptfeind Borromini kamen ans Ruder und begannen mit großer Emsigkeit diejenigen Stellen, welche in der Peterskirche für die Sculptur noch frei waren, mit ihren Werken zu decoriren. Um das Maaß der Kränkungen voll zu machen, welche Borromini an seinen Rivalen ausließ, wußte dieser es dahin zu bringen, daß der von Bernini nach Maderna's Plänen begonnene Bau der Glockenthürme an der Fronte von St. Peter nicht nur nicht fortgesetzt, sondern auch daß der schon halb vollendete südliche Thurm, unter dem Vorgeben, daß die Fundamentirung zu schwach sei, wieder abgetragen wurde.

So hart es Bernini angekommen sein mag, von der hohen Stellung herabzusteigen, die er seither inne hatte, so konnte er sich doch insofern trösten, als sein Künstlerruhm dadurch in keiner Weise beeinträchtigt wurde. Seine Thätigkeit ward nach wie vor von allen Seiten in Anspruch genommen bald zum Bau von Kirchen und Palästen, bald zu Decorationsarbeiten, bald zur Ausführung von Portraitbüsten und Standbildern. Der Luxus der großen Welt hatte nicht mehr Genüge an gemalten Portraits, er verlangte jetzt plastische Ebenbilder und gab diesen den Vorzug. Von weit und breit gingen Bernini solcherlei Aufträge zu, unter anderm auch von dem Kardinal Richelieu, der ihm für seine Büste einen kostbaren Diamantenschmuck überreichen ließ. Mazarin bemühte sich vergeblich den hochberühmten Künstler nach Paris zu ziehen. Nicht einmal leihweise wollte ihn Urban VIII. dem Könige Ludwig XIII. für einige Zeit überlassen. Erst Ludwig XIV., dem Bernini Pläne zum Bau des Louvre geliefert hatte, brachte es fertig, daß der Meister eine Reise nach Paris unternahm. Er wurde hier zwar mit großen Ehrenbezeugungen von Seiten des Hofes empfangen, doch sorgten seine Pariser Kunstgenossen, besonders Lebrun, der ihn nicht leiden konnte, dafür, daß sein Einfluß keine Bedeutung erhielt. In Paris führte er die Büste Ludwigs XIV. in Marmor aus; seine Entwürfe für das Louvre aber wurden später durch die Pläne Perraults beseitigt.

Die Reise Bernini's nach Paris fällt in das Pontificat Alexanders VII., unter welchem der Meister wieder zu Ehren gelangte und seine Nebenbuhler von der obersten Leistung der päpstlichen Bauunternehmungen verdrängte. Auch unter den folgenden Päpsten, von denen jeder nur wenige Jahre regierte, behauptete er seinen Platz zum großen Verdruß Borromini's, der, wie es heißt, aus Gram darüber, daß ihm ein großer Bau durch Bernini's Einfluß entzogen wurde, sich im Jahre 1667 das Leben nahm. Die beiden Hauptbauten des Meisters, die sich durch ihre großartige perspectivische Wirkung auszeichnen, stammen aus dieser letzten Periode seines Schaffens.



Der von Nymphen bediente Apollo. Hochrelief nach Girardon.

Das eine ist die Scala regia, jene großartige Freitreppe, welche zum Vatikan führt und mit dem von ihm selbst herrührenden Reiterstandbild Constantins des Großen geschmückt ist. Bei der Anlage dieser Treppe wußte er durch eine künstlich verborgene Verengerung der Säulenhallen, aus der Entfernung gesehen, den Schein einer in Wirklichkeit nicht vorhandenen Größe zu erzielen. Eines ähnlichen Kunstgriffs bediente er sich bei dem Bau der Colonnaden, welche in einer Ellipse den Platz vor der Peterskirche umschließen und im Jahre 1667 gleich nach Vollendung der Scala regia in Angriff genommen, aber erst unter Clemens X. vollendet wurden. Dieser durch seine Länge imposante, auf dorischen Säulen ruhende



Die Nymphe Egeria. Marmorfigur von René Frémin.

Hallenbau, der durch seine nüchterne Einfachheit völlig von der gewohnten blühenden Compositionsweise des Meisters abweicht, ist mit größtem Geschick darauf berechnet, die unansehnliche Façade der Kirche zu heben und ihre Dimensionen größer erscheinen zu lassen, als sie in der That sind.

Bernini starb im Jahre 1680 mit Hinterlassung eines Vermögens von 400,000 Scudi. Aus dieser Thatsache läßt sich ermessen, welche enorme Einnahmen ihm zugeflossen sein müssen, da er keineswegs eingeschränkt lebte, sondern seinen Haushalt so eingerichtet hatte, daß er, was nicht selten geschah, jeder Zeit den Besuch von Königen und Fürsten empfangen konnte.

Wir unterlassen es, die große Schaar der Schüler und Nachahmer Bernini's einzeln aufzuführen. Die italienischen Namen darunter sind von geringer Bedeutung, wichtiger dagegen einige Franzosen, welche den theatralischen Styl Lebruns in die Sculptur übertrugen und in der übergraziösen Formbehandlung vorzugsweise bei weiblichen Figuren als die letzten Ausläufer der Schule von Fontainebleau erscheinen. Dieser Schule näher als den Berninisten steht François Anguier (1604—1669), ein Schüler des Simon Guillain (1581—1658), eines tüchtigen Erzbildners; doch vermag auch er sich dem Geschmack der Zeit an aufgeblasener Großthuerei nicht zu entziehen. Eins seiner besten Werke ist die Grabstatue des Herzogs Heinrich II. von Montmorency in der Kapelle des Collège zu Moulins. Ein späterer Meister, der sich besonders durch größere Mäßigung und würdigere Auffassung vor seinen gleichzeitigen Kunstgenossen auszeichnet, ist Charles Antoine Coyzevox aus Lyon (1640—1720), als dessen Hauptwerk das Grabmal Mazarins im Museum des Louvre gilt.

Der namhafteste und wohl auch der fruchtbarste unter den französischen Bildhauern des 17. Jahrhunderts, die sich als die Vertreter des eigentlichen Barockstyls kennzeichnen, ist Pierre Pujet (1622—1694), berühmt durch seine Marmorgruppe, den Milo von Kroton, der von einem Löwen zerrissen wird, darstellend (im Museum des Louvre). Ferner François Girardon (1630—1715), der für plastische Werke die rechte Hand Lebruns war und fast alle wichtigeren Arbeiten für den Hof Ludwigs XIV. ausführte. Als eins seiner Hauptwerke gilt der von Nymphen bediente Apollo, welche Gruppe zum Schmuck einer Grotte in den Gärten von Versailles bestimmt war. Seine Kolossalstatue

Ludwigs XIV., welche ehedem auf dem Platze Vendôme stand, wurde während der Revolution 1792 vernichtet. — Unter der großen Menge der späteren Bildhauer, aus deren Werkstätten die zahllosen mythologisch-allegorischen Decorationsstatuen und Gruppen hervorgingen, mit denen man die königlichen und adeligen Landsitze, Parks und Gärten zu besetzen liebte, nimmt René Frémin (1674—1744), ein Schüler Girardons, den ersten Rang ein.


Karyatide aus dem Rathhaus zu Amsterdam. Nach Quellinus.

Endlich sei hier noch des Pierre Legros (1656—1719) gedacht, dessen Wirksamkeit freilich mehr Rom und Italien als seinem Vaterlande angehört. Er ist vielleicht der übertriebenste Nachtreter des Bernini. Die drastischste seiner Leistungen ist die absurde Allegorie der Religion, welche die Ketzerei in den Abgrund schleudert*), in der Kirche del Gesù zu Rom, vielleicht das tollste, ungereimteste Machwerk, welches aus der Begeisterung für die jesuitische Propaganda hervorgegangen ist.

An diese Franzosen reihen wir noch den François Duquesnoy, genannt il Fiammingo (der Flamänder), an, den wir bereits als Freund und Studiengenossen Poussins kennen lernten. Er wurde 1594 zu Brüssel geboren, lebte und wirkte aber vorzugsweise in Rom und starb 1642 in Livorno. Obwohl stark von Bernini beeinflußt, bewahrte er doch eine glückliche Naivetät der Auffassung, die sich namentlich in seinen Kinderfiguren bekundet. Als eins seiner besten Werke gilt die Statue des h. Andreas in der Peterskirche zu Rom. Im Berliner Museum sieht man von ihm einen Amor, der einen Bogen schnitzt. — Ein Schüler dieses Meisters war Arthur Quellinus, dessen Werke in der Auffassung große Verwandtschaft mit der gleichzeitigen niederländischen Malerei bekunden und sich durch einen energischen, ehrlichen, doch immerhin maßvollen Realismus vortheilhaft vor den Erzeugnissen des Barockstyls auszeichnen. Mit diesem Vorzuge verbindet er ein ziemlich sicheres plastisches Stylgefühl, so daß seine

*) Abgeb. in den Denkmälern der Kunst, Taf. 92 Fig. 8.

Schöpfungen zu den erfreulichsten gehören, welche die Bildnerei des 17. Jahrhunderts hervorgebracht. Sein Hauptwerk ist der reiche plastische Schmuck des Rathhauses zu Amsterdam, vorzüglich schön die großen Reliefs *) in den Hauptgiebeln des prächtigen Gebäudes, welche die Seemacht der Stadt in würdiger und ansprechender Weise verherrlichen.

*) Abbild. in den Denkm. der Kunst. Taf. 93. Fig. 1.

Zweiten Bandes zweite Abtheilung.

Niederländische und deutsche Meister

des 17. Jahrhunderts.

V.

Die Brabanter Schule.

Peter Paul Rubens.
Anton van Dyck.
Jakob Jordaens.
David Teniers der Jüngere.



Peter Paul Rubens.

(1577—1640.)

Ueber wenige Künstler sind so abweichende Urtheile, so entschiedener Tadel und so überschwengliches Lob laut geworden, wie über den großen Flamändischen Meister, mit dessen Auftreten für den nordischen Realismus in der Malerei eine zweite Blütheperiode begann, reicher, üppiger und nachhaltiger als jene erste große Glanzzeit, in welcher unter der Führung der Brüder van Eyck der germanische Natursinn auf demselben Boden zuerst in das Gebiet der mittelalterlichen Kunst eindrang und an Stelle des Symbols die lebensvolle Wirklichkeit setzte. Die Tadler des Meisters haben ihm allen Sinn für höhere geistige Schönheit, ja selbst für äußere Formschönheit abgesprochen, sie haben seine Compositionen der Styllosigkeit angeklagt, haben in seinem blühendem Colorit nur die Absicht einer das Auge momentan berauschenden Wirkung erkennen wollen; sie sind so weit gegangen,

ihn seiner Flüchtigkeitsfehler halber mit den frechen Schnellmalern Italiens auf eine Stufe zu stellen, ihm Mangel an Geschmack und Gefühl für das Schickliche vorzuwerfen. In allen diesen bösen Behauptungen ist nun allerdings wohl ein Körnchen Wahrheit enthalten und für jeden Vorwurf werden sich an einzelnen Gemälden des Meisters Belege ausfindig machen lassen. Faßt man aber die Gesammterscheinung des Künstlers von einem freieren Standpunkte aus ins Auge, vergleicht man ihn in seinen besten Schöpfungen mit denen, die vor und neben ihm an der Entwickelung des nationalen Kunstgeistes betheiligt waren, so muß die kleinliche Mäkelsucht verstummen vor der imposanten Größe eines mit wahrhaft titanischen Kräften ausgerüsteten Geistes, der das unerschöpfliche Füllhorn seiner Phantasie in immer reichen, immer vollen Strömen ausschüttet, unbekümmert darum, ob unter Rosen Nesseln, Kiesel unter Edelgesteinen seiner Hand entgleiten.

In der That giebt die große Mehrzahl der Rubensschen Werke, selbst wenn man jene nicht unbeträchtliche Anzahl ausschließt, von denen blos der Entwurf ihm, die Ausführung seinen Schülern gehört, bei der Einzelbetrachtung der ästhetischen Kritik gerechten Anlaß zum Tadel. Alle Gegenstände der Darstellung, welche ihrer Natur nach eine vorzugsweise ideale Auffassung bedingen, wie im großen Ganzen die dem christlich-historischen oder legendarischen, sowie dem mythologischen Stoffgebiet entnommenen, widerstrebten im Grunde dem auf energische Charakteristik, auf ein rasch — bis zum Stürmischen — pulsirendes Leben, auf derbe sinnliche Wahrheit der Form, der Bewegung, des Ausdruckes gerichteten Naturell des Meisters. Die Gestalten des christlichen Glaubenskreises, wie die der antiken Göttersage, erscheinen daher, wenn sie Rubens uns vorführt, meistens wie verkleidete oder in eine fremdartige Rolle gesteckte Menschen seiner eignen Zeit. Aber dabei greift die Phantasie des Künstlers bei aller Beweglichkeit selten zu ungeschickten Motiven und sinkt nur in einzelnen Fällen soweit herab, daß sie das Niveau des Niedrigen und Gemeinen berührt. Der Einfluß der italienischen Meisterwerke und das Studium der Antike wirkten mächtig genug auf ihn ein, um ihn von einseitiger Verfolgung der realistischen Richtung fern zu halten. Daher rührt es auch, daß seine Idealfiguren, obwohl von derber, selbst üppiger Körperconstitution, doch kein vollständig niederländisches Gepräge haben und sich auch nicht mit so alltäglichen Beschäftigungen befassen, wie sie z. B. Rembrandt den seinigen zumuthet. Erst in seinen späteren Lebensjahren, wo die Eindrücke, die er in seiner

Entwickelungszeit in Italien aufgenommen, allmälig verblaßten und zugleich die Anforderungen an seine Arbeitskraft sich bis zum Unerschwinglichen steigerten, ging er rücksichtsloser zu Werke. Die plumpen Körperformen mehren sich und selten gelingt ihm noch ein wirklich edler Kopf und der Ausdruck inniger Empfindung.

Wie ihm der Sinn für ideale Formen verschlossen blieb, so fehlt dem Meister auch der Zug zum Zarten, Gemüthvollen, Herzlichen. Er kennt keine behagliche Ruhe, keine schwärmerische Hingebung, kein Selbstvergessen, keine Gefühlsschwelgerei. Kraft und lebendigste Aeußerung der Kraft, die von einer starken Leidenschaft in Bewegung gesetzt wird, ist sein eigentliches Lebenselement. Vermißt man aber auch ungern in seiner Kunstweise den zarten Hauch lyrischer Poesie, so darf man nicht vergessen, daß Rubens nur ein Rubens, d. h. der große Reformator der niederländischen Kunst werden konnte, vermöge der Energie des Willens, des trotzigen Selbstgefühls, der kühnen Unerschrockenheit, mit welcher er das „anch' io son pittore" seinen italienischen Berufsgenossen entgegenhielt. Die Kunst seines Vaterlandes hatte, wie wir wissen*), in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts sich in vergeblichen Versuchen abgemüht, das Schönheitsideal der Italiener ins Niederländische zu übersetzen. Eine Reihe nicht unbegabter Künstler hatte jenseits der Alpen nach den Werken der großen Meister des 15. und 16. Jahrhunderts studirt und jeder von ihnen, je nach dem Vorzug, den er der einen oder anderen Schule gegeben, etwas von dem Wesen derselben nach Hause getragen. So waren denn im Laufe der Zeit in den Niederlanden die verschiedensten Richtungen vertreten; doch blieb die Aufgabe ungelöst, das fremdartige Element mit der nationalen Eigenart zu versöhnen. Am wenigsten gelang es den Rafaelisten und Manieristen das germanische Kunstnaturell, welches von jeher auf eine markige Charakteristik, eine naturgetreue Darstellung der wirklichen Existenz gerichtet war, den Ton zu treffen, der das Volksbewußtsein sympathisch berührt und ergriffen hätte. Bequemer lag die Aufgabe den späteren Meistern, wie Martin de Vos (vergl. Bd. I, S. 417 ff.) und Otto van Veen, von denen der erstere sich Tizian und Veronese, der letztere den Correggio zu seinem Vorbilde ausersah. Der heitere Realismus der Venetianer und die affectvolle Lebensfülle des in Licht und Farbe schwelgenden Allegri kamen dem nordischen Natursinn auf halbem Wege entgegen. Derselbe Boden, auf welchem das

*) S. Band I, S. 417 u. ff.

kräftige Colorit der Gebrüder von Eyck vormals die willkommenste Aufnahme gefunden, mußte der nach einem neuen Leben ringenden niederländischen Kunst die natürlichsten Anknüpfungspunkte bieten. Sie wurde dort ihres thörichter Weise preisgegebenen Vorzugs der Naturwahrheit der Färbung von Neuem wieder inne.

Indeß bedurfte es eines kühnen, mit reicher Ideenfülle ausgerüsteten, von nationalem Stolze beseelten Geistes zu dem Wagniß, allen italienischen Modekram abzuwerfen und nur das für sich zu behalten, was die Kunst jenseits der Alpen von jeher vor der nordländischen voraus hatte, die vollkommene Kenntniß des körperlichen Organismus und die daraus hervorgegangene bequeme Handhabung der menschlichen Gestalt in den verschiedenartigsten Bewegungeu, Stellungen und perspektivischen Verkürzungen. Nur im Besitz dieser Fähigkeit war es möglich, menschliches Thun und Leiden in einem großen Sinne wiederzugeben und bei den kirchlichen Aufgaben der nun durchaus weltlich gesinnten Kunst einen Adel der Form walten zu lassen, der die religiöse Gefühlstiefe der alten Zeit bis zu einem gewissen Grade zu ersetzen im Stande war.

Es könnte nun befremdlich erscheinen, daß der Meister, dessen Feuergeist die letzten widerstrebenden Elemente nationaler Denkart und fremdländischen Formgefühls in Fluß brachte, aus jenem Theile der Niederlande hervorging, welcher unter dem spanischen Druck verblieben war, während sich uns der gleichzeitige Aufschwung der künstlerischen Thätigkeit in dem protestantischen Holland in natürlichster Weise als eine Aeußerung des republikanischen Selbstgefühls, der Begeisterung für die Freiheit und Größe des siegreich vertheidigten Vaterlandes darstellt. Indeß der gewaltige, obwohl in seinem Ausgange für Belgien erfolglose Befreiungskrieg, hatte auch hier eine höhere geistige Stimmung hervorgerufen und das Gefühl der eigenen Kraft geweckt. So schnell und entschieden freilich wie die holländische sagte sich die belgische Kunst nicht von den Einflüssen der Italiener los; denn in dem katholischen Lande, wo selbstverständlich die kirchliche Kunst den Vorrang behauptete, war keine äußere Nöthigung vorhanden, dem Einfluß der Italienischen Schulen zu entsagen, abgesehen davon, daß durch die Hofhaltung des Prinzen von Parma der politische Zusammenhang mit Italien bestehen blieb. Was Rembrandt mit genialer Keckheit vollzog, die völlige Zurückführung der religiösen Malerei auf den Boden heimischer Sitte, war ein Act des protestantischen Geistes, welcher mit der kirchlichen Tradition gebrochen hatte und deshalb auch die künstlerischen Formen verschmähte, in

welchen jene Tradition während des 16. Jahrhunderts zur äußeren Erscheinung gekommen war. Rubens, als guter Katholik, mußte wie die übrigen Flamänder an der Ueberlieferung festhalten, und die Veränderungen, welche dieselbe unter der Einwirkung der nationalen Geistesart erfuhr, sind deshalb wesentlich mehr das Resultat des Nachgebens, als des selbstbewußten Aufgebens.

Wenige Menschen nur hat das Geschick mit so freundlicher Gunst in das Leben eingeführt und durch das Leben begleitet wie Peter Paul Rubens. Nicht nur, daß es ihm vergönnt war, die schlummernden Keime seines künstlerischen Talentes ungestört und unter treuer Pflege eines trefflichen Lehrers zu entwickeln, nicht nur, daß ihm alle Umstände von vorn herein zu Hülfe kamen, um seinen Namen schon in jungen Jahren auszuzeichnen — auch in allgemein menschlicher Hinsicht war Rubens mit großen Vorzügen ausgestattet und es war ihm vergönnt, diese Vorzüge in vollem Maaße zur Geltung zu bringen. War er als Künstler von aller Welt bewundert und ein Freund der Könige und Herrscher, so gewann er durch seine bezaubernde Persönlichkeit kaum minder die Herzen und eroberte durch seine Bildung, seinen Scharfsinn und seine Klugheit auch im Staatsleben eine Stellung, wie sie von so eingreifender Bedeutung selbst Giulio Romano und Velasquez nicht erlangt haben. Und so glücklich verband sich in ihm Staats- und Farbenkunst, daß keine von der andern beeinträchtigt, vielmehr gefördert und unterstützt wurde. Rubens — das gereicht ihm zu hohen Ruhme — schätzte seine Kunst über Alles und das Beispiel, daß ein auch sonst ausgezeichneter und zu einer hohen bürgerlichen Lebensstellung befähigter und berufener Mann seinen Künstlerberuf allen Aemtern und Ehren voranstellte, trug wesentlich dazu bei, dem Kunstwerk wie seinem Schöpfer im Allgemeinen das gesunkene Ansehen wieder zu verschaffen und das Selbstgefühl der Künstler zu heben. Nichts ist in dieser Hinsicht bezeichnender für die Sinnesweise des Meisters als jene Abfertigung zweier englischer Höflinge, die ihn eines Tages in London an der Staffelei sitzen sahen und meinten, der Bevollmächtigte des spanischen Königs befasse sich wohl zum Zeitvertreib mit der Malerei. „Nein", erwiderte der Meister, „der Maler Rubens befaßt sich einmal zum Zeitvertreib mit der Diplomatie."

Peter Paul Rubens entstammte einer angesehenen Familie Antwerpens, in welcher Stadt sich sein aus Steiermark gebürtiger Großvater, der unter Karl V. eine Hofcharge bekleidete, zu Anfang des 16. Jahrhunderts

niedergelassen hatte *). Sein Vater, Johannes Rubens, war ein ausgezeichneter Rechtsgelehrter und erhielt 1562 das Amt eines Schöffen in seiner Vaterstadt, wo er sich mit einem Mädchen von Stande, Maria Pipeling, der Mutter unseres Meisters, verheirathete. In dem ersten Jahre ihrer mit Kindern reich gesegneten Ehe begannen die bürgerlichen Unruhen in den Niederlanden, hervorgerufen durch die despotischen Eingriffe Philipps II. in die alten Rechte und Freiheiten des durch Gewerbefleiß und Handel reich und mächtig gewordenen Volkes. Im November 1565 kam jener welthistorische Compromiß zu Stande, mit welchem die direkte Auflehnung gegen die spanische Macht und der blutige Inquisitionskrieg begann, der die Losreißung Hollands zur Folge hatte und über Belgien Schrecken und Verwüstung verbreitete. Viele der angesehensten Bürger verließen deshalb mit Frau und Kind und aller Habe, die sie zusammenraffen konnten, ihre unglückliche Heimat. Die Furcht und Angst vor Kerker und Tod erreichte aber ihren höchsten Grad mit der Hinrichtung der Grafen Egmont und Hoorn, und dieser Akt der brutalen Gewalt war auch für den freigesinnten Johann Rubens eine dringende Mahnung zu schleuniger Flucht. Er wandte sich 1568 mit seiner Familie zunächst nach Köln, mußte jedoch in Folge des über ihn verhängten Bannes die Stadt verlassen und zog weiter nach dem Innern Deutschlands. Zur Zeit, wo unser Meister das Licht der Welt erblickte, wohnten dessen Eltern in Siegen. Hier wurde Peter Paul Rubens am Tage der Apostel, von denen er die Namen führt, den 29. Juni 1577 geboren. Bald darauf siedelte die Familie jedoch wieder nach Köln über, da in Folge veränderter Umstände ihrem dortigen Aufenthalt kein weiteres Hinderniß entgegenstand. Seine Kinderzeit verlebte Rubens bis zum zehnten Jahre nun in der alten deutschen Rheinstadt, wo er eine deutsche Erziehung genoß. Im Jahre 1587 starb der Vater: ein Trauerfall, welcher in der Witwe die Sehnsucht nach ihrer Heimat lebhaft anfachen mochte, so daß sie sich entschloß, im folgenden Jahre nach Antwerpen zurückzukehren, wo inzwischen, seit die Regierung sich in den Händen des Herzogs von Parma befand, einigermaßen geordnete Zustände zurückgekehrt waren. Von den beiden Söhnen, welche ihr von ihren sieben Kindern verblieben, hatte die Mutter den älteren, 1574 geborenen Philipp

*) Dieser Darstellung ist der vortreffliche Aufsatz Waagens in Raumers hist. Taschenbuch, Jahrg. 1833, u. v. Hasselt, Histoire de P. P. Rubens, Brüssel 1841, welches Buch sich in vielen Stücken ebenfalls an die Arbeit Waagens anlehnt, zu Grunde gelegt.

für den gelehrten Stand bestimmt, der jüngere Peter Paul sollte im Hofdienst sein Fortkommen suchen. Zu diesem Ende kam der etwa zwölfjährige Knabe als Page in das Haus der Gräfin Lalaing. Das ausgelassene Leben *) in diesem Verhältniß sagte indeß dem jungen Rubens, dessen natürlicher Sinn für Höheres und Edleres durch sorgfältigen Unterricht bereits früh geweckt war, so wenig zu, daß er nach kurzer Zeit zu seiner Mutter zurückkehrte. Die leichte Auffassungsgabe, welche er in seinen Studien zeigte, bewog die Mutter und die Vormünder nun, ihn für die Laufbahn seines Vaters zu bestimmen. Da er auch eine besondere Neigung zum Zeichnen verrieth, wurden indeß einige Nebenstunden unter einem geschickten Lehrer darauf verwandt. Bald aber nahm seine Vorliebe dafür so zu, daß er seine Mutter auf das dringenste bat, ihn Maler werden zu lassen, wozu sie sich auch nebst den Vormündern in Rücksicht auf das seltene Geschick, welches er im Zeichnen bewies und in der Erwägung, daß der größte Theil ihres Vermögens durch den Krieg verloren gegangen war, wirklich bewegen ließ. Rubens wurde also nun zuerst bei einem geschickten Landschaftsmaler, Namens Tobias Verhaegt, in die Lehre gegeben, kam aber nach einiger Zeit zu dem Historienmaler Adam van Nort, der sich besonders durch ein vortreffliches Colorit auszeichnete, dessen wüstes Leben und tölpische Behandlung Rubens aber so wenig zusagten, daß er ihn bald verließ und sich zu dem damals in den Niederlanden sehr hochgeachteten Maler Otto van Veen, gewöhnlicher Otto Venius genannt, begab. Fühlte sich nun Rubens durch den sanften und liebenswürdigen Charakter, durch die feinen und gebildeten Lebensformen dieses Mannes persönlich angezogen, so fand seine Wißbegier als Künstler in den gründlichen und ausgebreiteten Kenntnissen aller wissenschaftlichen Theile der Malerei, welche Venius besaß und ohne Rückhalt mittheilte, die willkommenste Nahrung. Da bei Rubens zu seinem außerordentlichen Genie sich der angestrengteste Fleiß gesellte, ist es leicht begreiflich, daß er in solchem Unterricht die reißendsten Fortschritte machte, so daß er bereits 1598 als Meister in die Malergilde von Antwerpen aufgenommen wurde und Venius ihm rieth, nach Italien zu gehen, um daselbst seine künstlerische Ausbildung zu vollenden.

Nicht leicht hat wohl ein Künstler diese Reise, welche so vielen Malern deutscher und niederländischer Nation in alter und neuer Zeit zu der Klippe geworden, woran sie als Künstler gescheitert sind, so vielseitig und so gründ-

---

*) Histor. Taschenb. a. a. O. S. 189 ff.

lich vorbereitet angetreten als Rubens. Durch das zu seiner Zeit in den Niederlanden durch Männer, wie ein Justus Lipsius, so allgemein verbreitete Studium des classischen Alterthums hatte Rubens nicht allein eine gründliche Kenntniß desselben erhalten, sondern es auch in der lateinischen Sprache so weit gebracht, daß er sich schriftlich und mündlich darin bequem ausdrücken konnte. Nicht weniger glücklich als auf diese Weise für seine allgemeine Geistesbildung, war durch seine verschiedenen Lehrmeister für seine besondere Bildung als Maler gesorgt worden. Durch den Landschaftsmaler Verhaeght war in ihm jener Sinn für die Natur in ihren verschiedensten Gestaltungen, namentlich in ihrer allgemeineren Erscheinung, die man Landschaft nennt, für immer geweckt worden. Von Adam van Nort hatte er sich dessen vortreffliche Art der Färbung angeeignet. Dem Otto Venius endlich verdankte er gründliche Kenntnisse in der Anatomie, Perspective und besonders im Helldunkel, so wie manchen trefflichen Wink über Anordnung der Bilder. Schon vor seiner Abreise hatte er daher mehrere sehr schätzbare Gemälde ausgeführt, von denen Descamps namentlich einer Anbetung der Könige und einer Dreieinigkeit, Christus todt im Schooße Gott Vaters, umher Engel mit den Marterwerkzeugen, erwähnt *), welches letztere sich noch im Jahre 1769 als Altarblatt unter dem Singechor in der Carmeliterkirche zu Antwerpen befand. **)

Nachdem der Entschluß zur Reise nach Italien gefaßt war, sorgte Otto van Veen für seinen Zögling noch durch eine persönliche Empfehlung desselben an die Infantin Isabella und den Erzherzog Albrecht, von denen er Empfehlungsbriefe an die Herrscher jener Staaten erhielt, die er auf seiner Reise voraussichtlicher Weise zu berühren hatte. Rubens machte bei dieser Gelegenheit durch sein gewandtes Benehmen, seine gefällige Ausdrucksweise einen sehr vortheilhaften Eindruck auf das Fürstenpaar, und die große Zuneigung, welche ihm dasselbe für alle Zeit bewahrte, schreibt sich von dieser ersten Audienz her, die er bei Hofe hatte.

Am 9. Mai 1600 verließ Rubens seine Heimat, um sich zunächst nach Venedig zu wenden. Während seines dortigen Aufenthaltes machte er die Bekanntschaft eines mantuanischen Edelmanns, der, entzückt über die Malereien des jungen Künstlers, nichts Eiligeres zu thun hatte, als den Herzog

*) Descamps la vie des Peintres etc. Tom I. p. 323.

**) Descamps Reise, übersetzt von A. W. Volkmann. S. 189. Dieses Bild ist von Bolswert gestochen.

Vincenzo, der damals den Thron der Gonzagen inne hatte, auf das große Talent, welches er entdeckt, aufmerksam zu machen. Da Rubens eine Empfehlung des Erzherzogs an jenen durch seine wissenschaftliche Bildung und seine Kunstliebe ausgezeichneten Fürsten besaß, so ging er mit großer Bereitwilligkeit auf die Vorschläge ein, welche ihm alsbald gemacht wurden, um ihn für die Dienste des mantuanischen Hofes zu gewinnen. Eine ganz besondere Anziehungskraft mußte überdies die Stadt Giulio Romano's auf die Seele des Meisters ausüben, da er hier einem wahlverwandtem Geiste begegnete. Die überwältigende Wirkung der Malereien im Palaste del Tè, namentlich der Sturz der Giganten, hat vielleicht nicht wenig dazu beigetragen, Rubens' Vorliebe für gewaltig bewegte Scenen zu nähren und zu befestigen.

Der Herzog seinerseits wurde bald inne, welche glückliche Erwerbung er an dem jungen flandrischen Maler gemacht hatte. Denn er lernte ihn nicht blos als ausgezeichneten Künstler schätzen, sondern fühlte sich auch zu ihm hingezogen durch den eigenthümlichen Reiz, welchen die Persönlichkeit des talentvollen Jünglings im geselligen Verkehre ausübte. Mit einer ansehnlichen, wohlgebildeten Gestalt verband Rubens eine natürliche Würde des Anstandes und eine feine, taktvolle Art des äußeren Benehmens. Seine regelmäßigen Gesichtszüge zeigten im Ausdruck eine männliche Entschlossenheit, ohne ernst und streng zu sein. Dunkelbraunes Haar umrahmte die sanftgewölbte Stirn, unter welcher zwei feurige und doch freundlich milde Augen hervorleuchteten. Aber der volle Zauber seines Wesens entfaltete sich erst, wenn er in leichtem Fluß der Rede seine wohltönende Stimme laut werden ließ. Seine Unterhaltung soll im hohen Grade fesselnd für die Zuhörer gewesen sein; denn mit der ungesuchten Glätte der äußeren Redeform paarte sich bei ihm eine Fülle und Tiefe der Gedanken, ein bequemer geistreicher Humor, Beides auf dem Grunde umfassender Kenntnisse und wissenschaftlicher Bildung ruhend. Künstler, Gelehrter und Weltmann haben sich wohl niemals so in Eins gebildet, zu einem so harmonischen Ganzen zusammengefunden wie bei Rubens. Selbst Tizian und Giulio Romano halten kaum den Vergleich aus. Aus dem Allen darf gefolgert werden, daß die Stunden, welche Vincenzo im Umgange mit dem trefflichen Meister verbrachte, ihm einen hohen Genuß und eine innere Befriedigung gewährten. Kaum anders wird es Rubens ergangen sein, der der Unterhaltung mit seinem in Sprachen und Wissenschaften bewanderten, in der alten und modernen Literatur und Geschichte belesenen

Gönner immer neue geistige Anregung und die Erweiterung des eigenen Wissens verdankte. Wie sehr Rubens den Herzog u. A. durch seine sprachlichen Kenntnisse überraschte — (er lernte nach und nach nicht weniger als sieben Sprachen, die er geläufig schrieb und sprach) — erhellt aus einer von Weyermann erzählten Anekdote. Unvermerkt war nämlich Vincenzo eines Tags in das Arbeitszimmer des Malers getreten, da dieser mit lauter Stimme, um sich für einen geschichtlichen Gegenstand, den er in einem Gemälde darstellen wollte, zu begeistern, einige dahin zielende Verse Virgils recitirte. „Bravo, Rubens!" rief der Herzog, „der Gegenstand ist vortrefflich!" Als darauf der Meister sich etwas verwirrt umwandte, fuhr jener in lateinischer Rede fort, um zum Scherz die Verlegenheit des also Ueberraschten zu steigern. Aber wie groß war die Verwunderung des Fürsten, als Rubens lächelnd in wohlgesetztem Latein ohne Anstand Rede und Antwort gab. Dieser Vorfall soll der Anlaß gewesen sein, daß der Fürst auf den Gedanken kam, seinen Hofmaler auch zu anderen als künstlerischen Diensten auszuersehen, ihn in die Staatsgeschäfte einzuweihen und mit Leitung politischer Angelegenheiten zu betrauen.

Gegen Ende des Jahres 1601 ging Rubens nach Rom, diesmal nur für kurze Zeit. Nach seiner Rückkehr erhielt er von dem Herzoge die Erlaubniß, einen längeren Aufenthalt in Venedig zu nehmen, welches er um seiner Schätze an Werken des Tizian und Paolo Veronese willen vor Allem liebgewonnen hatte. Das Studium der genannten Meister diente hauptsächlich dazu, seinen eminenten Farbensinn auszubilden und ihm in der Behandlung des Colorits eine Bedeutung zu geben, wie sie wenige Meister vor und nach ihm besessen haben. Denn Rubens verband mit einer sorglosen Keckheit des Farbenauftrags einen wunderbaren Instinkt für die Wirkung jedes Pinselstrichs, und mit gleicher Sicherheit wußte er schon durch den Ton der Farbe Alter und Geschlecht und die verschiedenen Typen der menschlichen Gesellschaft im Allgemeinen zu kennzeichnen.

Drei Bilder*), welche er für die Kirche der Jesuiten in Mantua ausführte, zeigten die Früchte dieser Studien. Der Herzog, welcher von mehreren der berühmtesten Bilder in Rom Copien zu haben wünschte, hielt Rubens nach diesen neuesten Proben seiner Geschicklichkeit besonders geeignet, ihm solche zu seiner Zufriedenheit auszuführen. Während er sich dieses Auftrages entledigte, malte er im Auftrag des Erzherzogs Albert für die

*) Hist. Taschenb. a. a. O. S. 194.

Kirche S. Croce di Gerusalemme, von welcher jener Fürst früher den Cardinalshut trug, drei Bilder, eine Dornenkrönung, eine Kreuzigung und eine Kreuzesfindung. Diese für seine damalige Kunstweise sehr merkwürdigen Bilder sind leider in jener Kirche nicht mehr vorhanden und scheinen untergegangen zu sein.

Während Rubens in Rom verweilte, sah sich der Herzog von Mantua aus politischen Gründen bewogen, eine außerordentliche Gesandtschaft nach Madrid zu senden, welche den König Philipp III. seiner Freundschaft versichern und ihm reiche Geschenke überbringen sollte. Zur Ausführung dieses Vorhabens schien ihm aber Niemand besser geeignet als unser Meister. Es war im Jahre 1605, als er Rubens deshalb von Rom zurückberief und ihm den Auftrag ertheilte, in seinem Namen dem König von Spanien eine prächtige Staatskarosse nebst sechs Pferden von seltener Schönheit zu überbringen. Rubens fand am Hofe zu Madrid als Abgesandter seines Herrn und als Maler die gnädigste Aufnahme. Er mußte das Bildniß des Königs Philipp III. und mehrerer anderer der angesehensten Herren malen, wofür er reichlich belobt und fürstlich belohnt ward. Wahrscheinlich war es während dieses Aufenthalts in Spanien, daß er drei Bilder des Tizian, Venus und Adonis, Diana und Actaeon, und die Entführung der Europa copirte.

Nach Mantua zurückgekehrt, erlaubte ihm der Herzog, sogleich wieder nach Rom zu gehen, von woher er den Auftrag erhalten hatte, das Bild für den Hochaltar der Kirche S. Maria in Vallicella zu malen. Auf dem Mittelbilde stellte er Maria mit dem Kinde in der Glorie vor, welche von Engeln verehrt wird, auf den Seitenbildern aber mehre Heilige, namentlich den Papst Gregor den Heiligen und Mauritius. Letztere sollen sehr großartig gewesen und in der ganzen Kunstweise lebhaft an Paolo Veronese erinnert haben.*)

Der jahrelange Aufenthalt in Rom griff mächtig in die künstlerische Weiterbildung des Meisters ein. Auf den Einfluß der großen Venetianer folgte der der gleichzeitig thätigen Maler. Und wahrlich, kaum mochte jemals ein solches Getreibe der verschiedenartigen Richtungen und Gegensätze diese Hauptstadt bewegt haben, als dies gerade im ersten Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts der Fall war. Manierismus, Eklekticismus und Naturalismus waren im Kampf begriffen; der erstere noch auf dem Gipfel seiner

*) Hist. Taschenb. a. a. O. S. 196.

Geltung, die beiden letzteren schon von ihren ersten Erfolgen gehoben. Die Zuccari, die Caracci, die Caravaggio und ihre Schüler kreuzten sich mannigfach durcheinander; ein feuriger, nicht immer edler Wetteifer hatte die heimischen Künstler ergriffen, um welche sich mit mehr oder weniger Theilnahme andere Künstler fremder Herkunft, Franzosen, Niederländer und Deutsche gruppirten. Welch eine Anregung für einen jugendlich strebenden Geist! Die Gefahr, die allerdings auch in diesem heftig bewegten Treiben lag, war für Rubens minder groß, weil er schon eine tüchtige Schule durchgemacht hatte. Wer weiß, ob er sich sonst von jener eigenthümlichen Gewalt wieder hätte losmachen können, die der düstere Naturalismus eines Caravaggio damals auf Künstler und Publikum ausübte und der Rubens, wie Sandrart ausdrücklich erwähnt, sich auch nicht ganz zu entziehen vermochte. *) Der Einfluß dieses Meisters ist indeß an noch vorhandenen Gemälden Rubens nur selten nachzuweisen; dagegen zeigen die drei großen Bilder im Chor der Chiesa nuova, ein Madonnenbild, von Engeln umgeben, und zwei kolossale Gemälde mit je drei Heiligen, wie seine eigenthümliche Charakteristik und sein Colorit sich loszuringen beginnen von den verschiedenen Manieren, die ihn umgaben. **)

Von Rom aus unternahm Rubens einige Streifzüge nach andern durch ihre Kunstleistungen interessanten Städten Mittelitaliens. Zunächst nach Florenz, wo er vom Großherzoge, Ferdinand I., auf das ehrenvollste empfangen wurde und mehrere Aufträge erhielt. Hier zeichnete er auch die Gruppe aus dem berühmten Carton Lionardo da Vinci's, den Kampf um eine Fahne darstellend, das einzige Bruchstück, welches uns eine Vorstellung von jener für die gesammte Kunstentwicklung Italiens so hochbedeutenden Composition zu geben vermag. Für seine Studien bot ihm Florenz eine kaum geringere Fundgrube als Rom, sodaß er hier seine Schätze an Zeichnungen nach der Antike und den Werken des Michelangelo, der ihm von allen Florentiner Meistern am meisten zusagen mußte, aufs Reichste vermehren konnte. Interessant ist es zu beobachten, welche Umwandlung die alten Originale oft in der Rubens'schen Zeichnung erlitten und wie seine eigenthümliche Auffassung, seine Neigung zu energischer Charakteristik und zur Steigerung des leidenschaftlichen Ausdrucks, ihm selbst unbewußt, der Copie oft ein wesentlich verändertes Ansehen gab. Merkwürdige Beispiele dieser

*) Guhl, Künstlerbriefe II, S. 131 u. 132.

**) Burckhardt, Cicerone S. 1019.



Die Darbringung im Tempel. Nach Rubens.

Art sind u. A. der Kopf des lachenden Philosophen (Demokritos) und der Triumphzug des Mantegna, einer ihm innerlich ganz entgegengesetzten Künstlernatur, letzterer jetzt in der Nationalgalerie zu London befindlich.*)

Von Florenz nahm er seinen Weg nach Bologna, um eine nähere Bekanntschaft mit der Schule der Caracci zu machen, wandte sich von dort abermals nach Venedig und kehrte sodann nach Rom zurück, wo er vom Papste, vom Kardinal Chigi und andern Kunstfreunden mit zahlreichen Aufträgen beehrt wurde. Nach dieser Studienreise erscheint Rubens als der in seiner Eigenthümlichkeit ganz vollendete, zur vollen Reife gelangte Künstler. Als solcher giebt er sich zu erkennen in der Auffindung des Romulus und Remus (in der Capitolinischen Galerie), in den Halbfiguren der zwölf Apostel (Galerie Rospigliosi), einem Bachanal (in den Uffizien zu Florenz). Die beiden großen Gemälde im Niobesaal (ebenda), die Schlacht von Ivry und Heinrichs IV. Einzug in Paris darstellend, zwei Bilder, welche uns, nach Burckhardts Ausdruck**), den Prometheus des Colorits gleichsam mitten in der Glut des Schaffens zeigen, stammen aus einer späteren Zeit (sie gehören zu dem nicht vollendeten Cyklus von Darstellungen aus dem Leben Heinrichs IV. für die Galerie des Luxembourg in Paris) und geben deshalb zu einem interessanten Vergleich seiner früheren und späteren Malweise Anlaß.

Eine angenehme Unterbrechung seines künstlerischen Schaffens trat für Rubens während seines Aufenthalts in Rom durch die Ankunft seines geliebten Bruders Philipp ein, in dessen Gesellschaft er ein genaues Studium der römischen Alterthümer machte. Philipp Rubens gab als Frucht dieser Studien im Jahre 1608 ein Werk heraus, zu welchem Peter Paul nicht blos die Zeichnungen zu 6 Kupfertafeln geliefert, sondern auch auf den literarischen Inhalt keinen unbedeutenden Einfluß gehabt hatte.

Das Verlangen, die ihm noch unbekannten Städte Italiens, welche für die Kunstgeschichte von hervorragender Bedeutung waren, kennen zu lernen, führte unsern Meister bald von Neuem auf die Wanderschaft. Sein nächstes Ziel war diesmal Mailand, wo er von dem Abendmahl des Lionardo eine Zeichnung nahm und mehrere Gemälde u. A. eine Madonna mit dem Kinde in einen vom Sammet-Breughel herrührenden Blumenkranz in der Ambrosianischen Bibliothek malte. Eine sehr umfassende Thätigkeit entwickelte er sodann in Genua, wohin er sich von Mailand begab. Sein

*) Vergl. Waagen, Kunstwerke und Künstler in England I. S. 411.

**) Burckhardt a. a. O. S. 1020.

Name hatte bereits eine solche Bedeutung erhalten und sein Ruhm war so sehr in Aller Munde, daß die Republik sich veranlaßt sah, die Ankunft des flandrischen Meisters als ein freudiges Ereigniß mit festlichem Pomp zu verherrlichen. Kaum angekommen, mußte er von Fest zu Fest eilen, und die genuesischen Großen stritten sich um die Ehre seines Besuchs in der Weise, daß sie dem an Thätigkeit und reges Schaffen gewöhnten Künstler mehr Last als Freude bereiteten. Unter den zahlreichen Gemälden, welche er in Genua für Kirchen und Privatpersonen ausführte, befinden sich einige von ganz vorzüglicher Schönheit. Das Hauptwerk darunter ist ein großes Altarblatt in S. Ambrogio, den h. Ignatius darstellend, welcher durch seine Fürbitte eine Besessene heilt. Neben diesen Arbeiten seines Faches beschäftigte sich Rubens damit, viele Kirchen und Paläste von Genua im Grund- und Aufriß aufzunehmen, welche Zeichnungen er später in einem Kupferwerk (Palazzi di Genova, raccolti e desegnati da P. P. Rubens. Antw. 1622) herausgab. Der phantastische, zum Theil etwas barocke Geschmack der meisten Paläste in Genua mochte seinem Naturell besonders zusagen; auch ist der Einfluß dieser Studien an der Architektur auf manchem seiner Bilder sehr deutlich wahrzunehmen.*)

Mitten in diesem Arbeitseifer traf ihn die Nachricht von einer schweren Erkrankung seiner Mutter, an der er mit der zärtlichsten Liebe hing. Es waren inzwischen acht Jahre verstrichen, seit er von ihr Abschied genommen. Ohne Aufschub schiffte er sich Anfangs November 1608 in Genua zur Heimkehr ein, in der Hoffnung, die Mutter noch lebend anzutreffen. Er ahnte nicht, daß diese am 19. October, noch ehe er das Schiff bestiegen, bereits entschlummert war. Erst auf der Reise, die er vermuthlich über Frankreich machte, erfuhr er, daß er zu spät kommen und statt der Mutter nur ein Grab finden werde. Von tiefstem Seelenschmerz ergriffen, vermied er in Antwerpen die Oeffentlichkeit und zog sich vier Monate lang in die Abtei S. Michael zurück, in deren Kirche seine Mutter ihre letzte Ruhestätte gefunden hatte. Ihrem Andenken ließ er dort, in Gemeinschaft mit seinem Bruder und der einzigen noch lebenden Schwester Blandine, ein Grabmal errichten.

Nachdem er so seiner letzten Sohnespflicht nachgekommen und der Bekümmerniß seines Herzens wieder Herr geworden war, dachte er ohne weiteren Aufenthalt nach Mantua zurückzukehren, an welche Stadt ihn lange Gewohnheit und die Gefühle der Dankbarkeit und Liebe für den

*) Histor. Taschenb. a. a. O. S. 197.

Herzog, welcher ihm noch neuerdings die ehrenvollsten Anträge hatte machen lassen, mit starken Banden fesselten. Außerdem mochte ihm der heitere Himmel Italiens besser behagen als das nordische Klima, Natur und Kunst gleichzeitig seine Sehnsucht nach dem Süden anfachen. Vergebens waren die Bemühungen seiner alten Freunde und seiner Verwandten, ihn festzuhalten. Erst der ehrenvolle Empfang, welcher ihm bei Hofe bereitet wurde, und das dringende Ersuchen des Erzherzogs Albrecht und seiner Gemahlin, seine Kunst dem Vaterlande zu Gute kommen zu lassen, bestimmten ihn, seinen Entschluß zu ändern. Er willigte ein, unter den vortheilhaften Vorschlägen, die ihm gemacht wurden, dem Erzherzoge seine Dienste zu widmen; nur bedang er sich aus, daß er in Antwerpen seinen ständigen Aufenthalt nehmen könne, da er befürchte, eine allzu nahe Beziehung zum Hofleben möchte hemmend auf sein künstlerisches Vermögen einwirken.

So blieb Rubens seinem Vaterlande erhalten und damit war das Schicksal erfüllt, welches ihn zum „Könige der niederländischen Maler" berufen, ihm die Aufgabe einer durchgreifenden Neubelebung des nationalen Kunstgeistes zugewiesen hatte.

Bald kamen noch mächtigere Umstände hinzu, um ihm die heimische Erde von Neuem zur festen Heimat zu machen. Er fand Gefallen an der jungen Tochter eines Schöffen von Antwerpen, Elisabeth Brant mit Namen, und es läßt sich denken, daß das Mädchen so wenig wie der Vater den mit ausgezeichneten Gaben des Körpers und Geistes versehenen Bewerber verschmähte. Gegen Ende des Jahres 1609 oder zu Anfang des folgenden Jahres fand schon die Hochzeit statt. Vorher hatte Rubens in Antwerpen ein Grundstück mit einem geräumigen Hause erworben und durch theilweisen Umbau des letzteren und durch neue Anlagen sich mit einem Kostenaufwande von 60,000 Gulden einen ganz nach seinem Geschmacke und seinen Bedürfnissen eingerichteten Wohnsitz geschaffen. Die Façade des Wohnhauses verzierte er selbst mit Freskomalereien und ließ das Innere nach seinen Entwürfen ausschmücken. Im Garten errichtete er eine nach dem Muster des Pantheon ausgeführte Rotunde mit Oberlicht, welche sein Museum bildete, da er hier alle die reichen Schätze an Antiken, Gemälden, geschnittenen Steinen, Münzen, Gefäßen ꝛc. unterbrachte, welche er in Italien durch Schenkung oder Kauf an sich gebracht hatte. Für die Vermehrung und Bereicherung dieser kostbaren Sammlungen war er auch für die Folge stets eifrig bemüht.

Auf solche Art bequem und behaglich eingerichtet, begann er nun jene

rastlose, durch Zahl und Größe ihrer Leistungen staunenerregende Künstlerthätigkeit, die seinen Ruhm über ganz Europa verbreitete. So zweckmäßig, wie er über den Raum disponirte, innerhalb dessen sein Leben sich vorzugsweise bewegte, so vorsichtig theilte er auch seine Zeit ein, um der Arbeit und dem Genuß das richtige Maß zuzuweisen und durch geordnete Lebensweise sich körperlich und geistig frisch zu erhalten. Nachdem er aufgestanden (was sehr früh, im Sommer um 4 Uhr geschah), war sein Erstes, die Messe zu hören. Darauf begab er sich an seine Arbeit, während welcher er sich aus irgend einem Klassiker, am liebsten aus dem Livius, Plutarch, Cicero, Seneca oder einem der großen Dichter vorlesen ließ, auch viele Besuche annahm und sich über die verschiedensten Gegenstände auf das lebhafteste unterhielt. Eine Stunde vor dem Essen diente ihm zur Erholung, sei es nun, daß er sich an dem Anblick seiner Kunstschätze erfreute, oder sich seinen Gedanken über wissenschaftliche Gegenstände oder Politik, die ihn ungemein interessirte, überließ. Die Besorgniß, durch viel Speise und Trank nachtheilig auf die Beweglichkeit seiner Phantasie einzuwirken, ließ ihn nur sehr wenig essen. Nachdem er von Neuem bis gegen Abend gearbeitet hatte, pflegte er, wenn nicht irgend ein Geschäft ihn hinderte, ein andalusisches Pferd zu besteigen und einen tüchtigen Spazierritt zu machen. Er liebte diese Uebung, so wie die Pferde ganz außerordentlich und hatte daher auch in seinem Stall immer mehrere Pferde von ausgezeichneter Schönheit. Wenn er nach Hause kam, fand er in der Regel einige Freunde, meist Gelehrte oder Künstler, mit denen er bei einem einfachen Mahl — denn er war ein Feind aller Völlerei — den Abend in lehrreichen und heiteren Gesprächen zubrachte.

Nur bei einer solchen Lebensweise ward es Rubens möglich, die vielen Anforderungen, welche an ihn als Maler gemacht wurden, zu befriedigen, und nur aus der Vereinigung dieses außerordentlichen Fleißes mit der größten Leichtigkeit im Hervorbringen ist die erstaunliche Anzahl der Werke von ihm erklärlich, deren Echtheit keinem Zweifel unterliegt.*)

Die glänzende Stellung, welche Rubens gleich von vorn herein in Antwerpen einnahm, die großen Ehrenbezeugungen, welche ihm Seiten des Hofes und der angesehensten Personen erwiesen wurden, erregten begreiflicher Weise den Neid und die Mißgunst kleinlicher Seelen. Unter seinen Kunstgenossen wird Abraham Janssens, indeß wohl mit Unrecht, solcher niedern Scheelsucht beschuldigt. Den Vorschlag Theodor Rombouts,

*) Histor. Taschenb. a. a. O. S. 201.

welcher die Kühnheit hatte, den Meister zu einem Wettstreite herauszufordern, wobei jeder einen bestimmten Gegenstand in einem Gemälde behandeln und beide Malereien dann zur Beurtheilung öffentlich ausgestellt werden sollten, soll Rubens mit der Erwiderung abgelehnt haben, daß seine Arbeiten schon seit geraumer Zeit dem Urtheile der Welt in Italien und Spanien ausgesetzt gewesen seien und daß daher der Herausforderer am besten thue, auch die seinigen in gleicher Weise der öffentlichen Beurtheilung auszusetzen.

Eine der ersten Arbeiten, welche Rubens nach seiner Niederlassung in Antwerpen ausführte, war eine von dem Erzherzoge bestellte heilige Familie (jetzt in England im Besitz des Marquis von Hertfort). Dies Werk eroberte ihm rasch die vollste Anerkennung seines Verdienstes in der Heimat und veranlaßte zunächst die Brüderschaft vom h. Ildephons ein Altarbild mit Flügeln für ihre Kapelle in der Kirche S. Jacob auf dem Kaudenberg zu Brüssel zu bestellen. Das Mittelbild stellt die heilige Jungfrau auf einem Thron dar, wie sie dem vor ihr knieenden heiligen Ildephons, Bischof von Toledo, die Casula, ein priesterliches Gewand, überreicht. Zu ihren Seiten je zwei weibliche Heilige, in der Luft drei schwebende Engel. Auf dem rechten Flügel der am Betpulte knieende Erzherzog Albrecht mit seinem Patron, dem heiligen Albert, in Kardinalstracht, auf dem linken Flügel ebenso, seine Gemahlin Clara Eugenia Isabella, mit ihrer Patronin, der heiligen Clara, welche ihr auf einem Buche eine mit Rosen gezierte Krone darreicht. In der schönen, stylgemäßen Anordnung erkennt man den noch frischen Eindruck der großen italienischen Meisterwerke, dagegen sind die Heiligen von durchaus niederländischem Charakter. Der Kopf des heiligen Ildephons athmet eine Innigkeit, wie Rubens sie nur sehr selten erreicht hat; auch die freudige Theilnahme der weiblichen Heiligen an der ihm gewährten Gnade ist trefflich ausgedrückt. Die größte Bewunderung verdient indeß, das, im Vergleich zu den Flügeln, idealische Colorit des Mittelbildes. Aus dem zarten, über das Ganze verbreiteten Dufte heben sich in lichter und warmer Klarheit die einzelnen Gestalten hervor. Mit dem sichersten Takt der für Portraite ganz anderen Stylgesetze, treten uns diese dagegen in jedem Betracht in der vollsten Wirklichkeit entgegen. Die in einem satten und kräftigen Goldton gehaltenen Gestalten, welcher in glücklichster Harmonie mit den purpurrothen Teppichen steht, machen, durch den Gegensatz der dunkler gehaltenen Patrone und Hintergründe, eine erstaunliche Wirkung. Hiermit in glücklichster Uebereinstimmung sind die höchst lebendigen Köpfe

sehr kräftig modellirt, die Hände und sonstige Einzelheiten mit gleichmäßiger Sorgfalt durchgeführt.*)

Aus derselben Zeit stammt vermuthlich das berühmte Bild der Münchener Pinakothek, auf welchem der Meister sich selbst und seine junge Frau darstellte. Dies Gemälde gewährt eine anschauliche Vorstellung von der Weise, in welcher Rubens um das Jahr 1610 dachte und malte. Die sittsam-trauliche Weise, wie die beiden Gatten in einer Geisblattlaube mit einander verweilen, der ruhige Ausdruck von Kraft und geistiger Bildung im Kopfe von Rubens, der heitere gutmüthiger Zufriedenheit in dem der Frau, machen dies Bild in einem hohen Grade anziehend und gemüthlich und lassen eben so wenig den Künstler in seiner späteren eigentlich rubensischen Weise erkennen, als die bestimmteren Umrisse, das durchaus Gemäßigte in der Farbengebung und die sorgfältige Ausführung der so saubern und zierlichen Anzüge, sowie der Laube und der Kräuter im Vordergrunde.**)

Wir müssen darauf verzichten, den Meister in Bezug auf die einzelnen Leistungen seines fruchtbaren Talentes zu verfolgen, auch wenn es möglich wäre, von den hervorragenderen Werken sämmtlich das Datum ihrer Entstehungszeit nachzuweisen. Dem Zwecke unserer Darstellung entsprechend, können wir nur auf diejenigen Schöpfungen seiner Palette nähere Rücksicht nehmen, welche in einer bestimmten Beziehung zu den Schicksalen seines Lebens stehen; anderer Gemälde sei nur im Vorübergehen gedacht.

Die Thätigkeit Rubens scheint zunächst fast ohne Ausnahme für Kirchen und Kapellen in Anspruch genommen zu sein. Vielleicht begegnete bei der Wahl der Stoffe die Liebhaberei der Besteller in vielen Fällen dem Grundzuge seines Kunstcharakters, demgemäß er jeden Gegenstand von seiner dramatischen Seite zu fassen suchte. Die Kreuzigung, die Kreuzaufrichtung und Kreuzabnahme, Wunderthaten heiliger Männer, namentlich Teufelaustreibungen, bei denen er im Zuschauerkreise eine ganze Stufenleiter des Affects von der Verwunderung bis zum jähen Schreck, vom verstockten Unglauben bis zur gläubigsten Ueberzeugung, entwickeln konnte, mußten ihm willkommene Aufgaben sein. Er befand sich mit seiner Neigung offenbar im Einklange mit der religiösen Gefühlsweise der Zeit, die im Allgemeinen nicht das liebte und erstrebte, was man einen frommen Wandel, ein gottseliges Leben nennen würde, sondern in dem momentanen Ergriffensein, in

*) Waagen Handbuch der deutschen und niederländischen Malerschulen. II. S. 10.

**) Histor. Taschenb. a. a. O. S. 202.

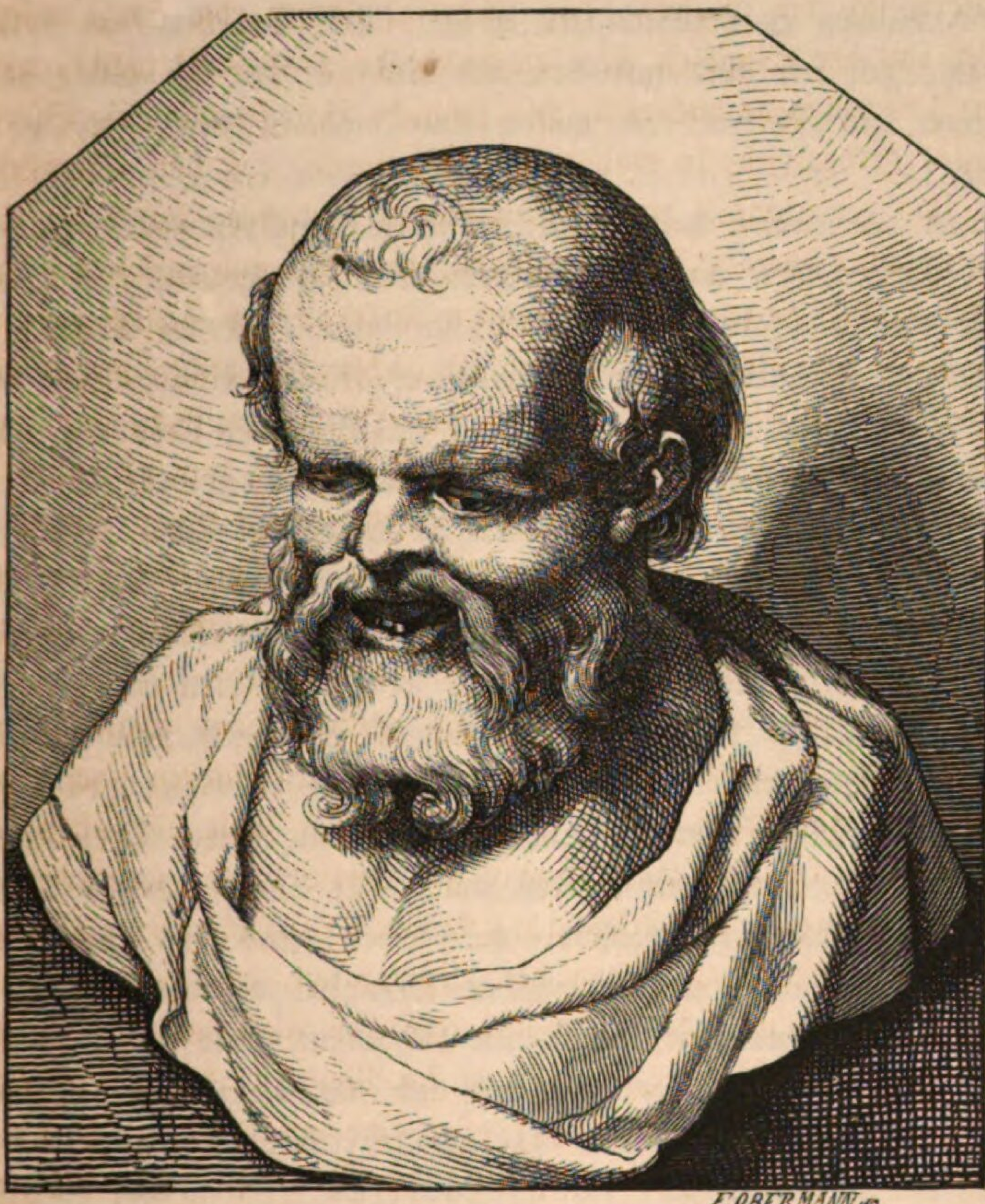
dem plötzlichen Hervorbrechen religiöser Empfindungen eine, wenn man will, angenehme Unterbrechung des in Gebet und Genuß getheilten alltäglichen Daseins fand. Denn in der Zeit und in dem Volke, dem er angehörte, überwogen die materiellen Interessen bei weitem die geistigen Bestrebungen, und wenn selbst in Rubens' schönsten, noch heute wunderbar ansprechenden Altargemälden sich die Materie, das lebendige Fleisch, die ganze Körperlichkeit über das der religiösen Idee entsprechende Maß breit macht, wenn, wie Kugler *) es schlagend ausdrückt, die „sinnliche Begeisterung" die Blüthen seines Geistes hervortrieb, so mahnt uns dies daran, daß kein Sterblicher, auch wenn ihm der Himmel die reichsten Gaben verliehen, sich völlig über den Horizont seines Zeitalters erheben kann, oder mit andern Worten, daß nur Künstler solcher Zeiten zum erhabensten Ausdruck des Seelenlebens gelangen, in denen sich für eine Zeit lang die höchsten Zielpunkte menschlicher Entwickelung dem entschleierten Blicke, wie mit Händen greifbar, vor Augen stellen. Es begreift sich deshalb auch, weshalb Rubens nur da völlig befriedigt, wo jene sinnliche Begeisterung in ihrem unbestrittenen Rechte ist, wie in seinen wildbewegten Kampfscenen, sei es, daß ihm Geschichte oder Sage den Stoff bietet, sei es, daß er zum Thierreich herabsteigt, um uns eine „naturgeschichtliche Tragödie" vor Augen zu führen.

Am freiesten von jenem Uebermaß des Sinnenlebens zeigt sich der Meister in den religiösen Gemälden, welche den ersten Jahren nach seiner Niederlassung in Antwerpen angehören. Zu diesen zählt vor allen das große Altarbild in der Kathedrale zu Antwerpen, welches seine berühmte, durch zahlreiche Nachbildungen bekannte Kreuzabnahme darstellt, in Bezug auf die Gesammtordnung der Composition, die Schönheit der Gruppen, auf würdevolle Schilderung und seelischen Ausdruck nicht minder wie in Bezug auf die technische Ausführung ein Meisterwerk ersten Ranges. Gleiches Lob verdienen die Flügelbilder, das eine mit der Heimsuchung Mariä, das andere mit der Darstellung im Tempel. Hier ist noch Nichts von jener Ueberfüllung der Composition zu merken, zu welcher der Meister bei vielen seiner späteren Werken verleitet wurde, um die seiner Phantasie massenhaft zuströmenden Motive unterzubringen. Dies 1614 vollendete Altarwerk entstand auf Bestellung der Genossenschaft der Armbrustschützen, welche ihm am 7. September 1611 den Auftrag dazu ertheilten.

Dasselbe Jahr war für Rubens durch einen schmerzlichen Trauerfall

*) Handb. der Gesch. der Malerei. II. S. 397.

bezeichnet. Sein vielgeliebter Bruder Philipp, dessen Gelehrsamkeit noch zu großen Hoffnungen berechtigte, starb in der Blüthe seiner Jahre am 5. September 1611. Seinem Andenken widmete der Meister das Portrait des Verstorbenen, welches ehedem über seiner Grabstätte, die er neben der



Demokritos. Rubenssche Zeichnung nach der Antike.

Mutter gefunden, in der Kirche der Abtei S. Michael aufgestellt war, jetzt aber verschollen ist. Für dieselbe Kirche, welche zur Zeit des Bildersturms ihre Schätze an Kunstwerken eingebüßt hatte, malte er die jetzt im Museum zu Antwerpen aufbewahrte *Anbetung der h. drei Könige*, eine Composition, welche bereits unter dem Streben nach Prachtentfaltung, Reichthum der Trachten und anderen Beiwerks und nach Mannigfaltigkeit der Stel-

lungen leidet. Wäre die Nachricht glaublich, daß Rubens dies Gemälde in dreizehn Tagen vollendete, so würde die Anekdote, welche sich daran knüpft, einigen Werth in Betracht der Art haben, wie der Meister den Preis seiner Werke zu bestimmen pflegte. Er soll nämlich von dem Abte die Summe von 1300 Gulden verlangt haben, weil er jeden Tag Arbeit auf 100 Gulden zu veranschlagen pflege. Der Besteller fand den Preis sehr hoch, gab sich aber zufrieden, als Rubens, der sich nichts abdingen ließ, ihm sein Portrait zu malen und dies in den Kauf zu geben versprach.

Unter den Kirchen Antwerpens, die ihren Gemäldeschmuck der Thätigkeit unseres Meisters fast ausschließlich verdankten, ist zunächst die Barfüßerkirche zu nennen. Für diese führte er im Jahre 1620 im Auftrage seines Gönners und Freundes, des Bürgermeisters Nicolas Rockox, das Altarbild mit der Darstellung Christi am Kreuz zwischen den beiden Schächern aus, ferner auf Bestellung desselben Mannes einen ungläubigen Thomas mit zwei Flügelbildern, welche den Stifter und dessen Frau Adriana Perez in ganzer Figur kniend enthielten. Beide Bilder, sowie die für dieselbe Kirche gemalte Communion des h. Franciscus v. Assisi befinden sich jetzt im Museum zu Antwerpen. Reicher noch an Werken seiner Hand war die Jesuiterkirche, für welche er eine besondere Zuneigung besessen zu haben scheint, vielleicht, weil er sie als seine Schöpfung betrachtete, da nicht nur die Façade derselben, sondern auch die prachtvolle innere Decoration nach seinen Entwürfen ausgeführt worden war. Der Brand, welcher im Jahre 1718 dieses Bauwerk verzehrte, hat leider eines der interessantesten Zeugnisse von Rubens architektonischer Thätigkeit vernichtet. Der reiche Cyklus von Wandmalerien, mit denen der Meister das Innere geschmückt hatte, wurde ein Raub der Flammen und nur einige große Altarbilder blieben erhalten, von denen der teufelaustreibende Ignaz von Lojola und der todtenerweckende Franz Xaverius, jetzt in der Galerie des Belvedere zu Wien, die berühmteren sind. Beide, namentlich das erstere, sind ganz im Sinne der jesuitischen Kirchenrestauration gedacht; (auf der einen Seite das profane Volk in wirrer Bewegung um die vom Teufel geplagten, in ihrem tobendem Wahnsinn nur Ekel erregenden Kerle gruppirt, auf der andern Seite, höher und das Ganze beherrschend, der Heilige mit seiner Schaar von Jüngern, die in ernster, ruhiger Haltung mit gläubiger Miene zuschauen.) In der ausführenden Hand will man bereits die Mitwirkung der Schüler erkennen, mit deren Hülfe es Rubens nur fertig

bringen konnte, die sich mehrenden und drängenden Aufträge einheimischer und fremder Kunstfreunde zu bewältigen.

Eine der umfassendsten und ehrenvollsten Aufgaben wurde ihm im Jahre 1620 zu Theil, wo ihn Maria von Medici, die verwittwete Gemahlin Heinrichs IV., nach Paris einladen ließ, damit er die große Galerie des Luxembourg mit einer Reihe von kolossalen Gemälden schmücke. Die eitle Königin hatte im Sinne, sich in diesen Malereien ein großartiges Denkmal zu setzen; denn den Inhalt derselben sollten die vornehmsten Momente aus ihrer Lebensgeschichte bilden. Im Ganzen lieferte dieser nicht gerade sehr dankbare Stoff einundzwanzig Darstellungen, zu denen Rubens in Paris die Skizzen entwarf, um danach in Antwerpen selbst die Gemälde mit Hülfe seiner Schüler auszuführen. Außerdem gehörten zu der Bilderreihe noch die Bildnisse der Königin selbst und ihrer Eltern. Diese ganze riesige Arbeit wurde in der Werkstatt des Meisters in Verlauf von etwa drei bis vier Jahren zu Ende geführt, und wenn man erwägt, daß während dieser Zeit auch noch viele andere Auftraggeber befriedigt sein wollten, so wird man sich nicht darüber wundern können, daß jene einundzwanzig Gemälde in der Ausführung so wenig gleichmäßig erscheinen und nur im Einzelnen die Hand Rubens' erkennen lassen. Gegen die Compositionen selbst, die ganz das Eigenthum des Meisters sind, ist mit Recht eingewandt worden, daß Rubens in der Art, wie er darin die Allegorie und Personification behandelt hat, noch durchaus in den verkehrten Begriffen befangen ist, welche so viele Werke niederländischer Kunst aus dem 16. Jahrhunderte widerwärtig und ungenießbar machen. Unmöglich kann es einem richtigen Sinne zusagen, wenn zwischen den Majestäten und anderen bekannten vornehmen Herrschaften, die größtentheils treue Portraite und sämmtlich in dem Hofkostum der damaligen Zeit gekleidet sind, sich der ganze Olymp nebst Zubehör nach der Vorstellungsart der Alten, also zum Theil unbekleidet, und öfter schwebend und schwimmend einherbewegt. Das Unpassende der Vermählungsscene, wobei, während ein Bischof die heilige Handlung vor einem Altar, worauf Christus vorgestellt ist, verrichtet, der Gott Hymen die Schleppe der Prinzessin trägt, ist selbst sonst unbedingten Bewunderern dieser Gemälde schon früher aufgefallen.*)

Im Frühling des Jahres 1625 begab sich Rubens nach Paris, um persönlich die Aufstellung der einundzwanzig Gemälde in der Galerie des

*) Histor. Taschenb. a. a. O. S. 205.

Luxembourg*) zu leiten und die noch fehlenden Portraits hinzuzufügen. Als er diese Angelegenheit glücklich zu Ende geführt hatte, erntete er den huldvollsten Beifall der Königin, welche bei Eröffnung der also geschmückten Räume mit ihrem ganzen Hofstaate erschien und sich von dem Meister die allegorischen Bezüge erläutern ließ, welche er mit den einzelnen Darstellungen verbunden hatte. Den Antrag der Königin, in Paris zu bleiben und den Titel eines Hofmalers anzunehmen, lehnte er indeß mit dem Einwande ab, daß Pflicht und Dankbarkeit ihn an den Brüsseler Hof fesselten. Im Uebrigen verlängerte sich sein Aufenthalt in der Hauptstadt Frankreichs weit über den beabsichtigten Zeitraum, in Folge der vielen Wünsche, welche in Betreff von Portraitdarstellungen an den Maler gerichtet wurden. Prinzen, Prinzessinnen und andere hochgestellte Personen wollten um jeden Preis von Rubens gemalt sein und für die Königin, die ihn mit reichen Geschenken bedachte, mußte er sein Selbstbild anfertigen. Ehe er von Paris abreiste, trug ihm Maria von Medici eine zweite umfangreiche Arbeit auf, nämlich eine Verherrlichung ihres Gemahls Heinrichs IV. in einem Cyklus von Gemälden, die eine zweite Galerie des Luxembourg schmücken sollten. Die Verhandlungen über diesen Plan zogen sich aber in die Länge, da Richelieu sich bemühte, seinen Günstling, den Cavaliere d'Arpino, vorzuschieben und den Flamänder zu beseitigen. Bezeichnend für die offene und ehrliche Denkart des Meisters ist es, daß er, wie aus einigen Stellen seiner von Gachet**) herausgegebenen Correspondenz hervorgeht, den Andeutungen, die ihm von befreundeter Seite über die Absichten des Kardinals gemacht wurden, kein Gewicht beilegen mochte, da er es für unmöglich hielt, daß man das ihm gegebene Wort nicht einlöse. Gleichwohl blieb ihm die Enttäuschung nicht erspart. Der Sturz und die Verbannung der Königin-Mutter***) räumte schließlich das ganze Project aus dem Wege, zu welchem von dem Meister, wie sein künstlerischer Nachlaß später ergeben hat, bereits umfassende Vorarbeiten gemacht worden waren.†)

Rubens' Bemühungen um das Zustandekommen eines Vertrages wegen jenes zweiten Galeriewerkes ist von einigen seiner späteren Tadler

---

*) Dieselben befinden sich jetzt im Louvre. Ihr Werth wurde von den Experten im Jahre 1816 (wohl etwas übertrieben) auf 5,190,000 Francs geschätzt.

**) Gachet, Lettres inédites de P. P. Rubens. Brux. 1840.

***) Sie starb in demselben Hause, welches Rubens Eltern in Köln bewohnt hatten.

†) Vergl. oben S. 258.

als ein Beweis seiner Geldgier ausgelegt worden. Ja, einer derselben, der Graf de Laborde, ist soweit gegangen, ihm schon aus der Annahme des ersten Auftrages für die Galerie des Luxembourg den Vorwurf nimmersatter Gewinnsucht zu machen, und hat versucht, durch einzelne Briefstellen, in denen Rubens gelegentlich über verzögerte Zahlungen klagt, seine Anklage gemeiner Speculationssucht weiter zu begründen. Die Haltlosigkeit solcher von einer gewissen nationalen Animosität dictirten Anfeindungen braucht indeß für den nicht nachgewiesen zu werden, der unbefangen zu urtheilen gewillt ist.*) Die hämischen Angriffe, welche Rubens schon bei Lebzeiten von seinen Neidern auszuhalten hatte, mit gleichen Waffen zu bekämpfen, hielt der Meister unter seiner Würde. Allerdings verdiente er mit seiner und seiner Schüler Thätigkeit große Summen und war gleichwohl vorsichtig in Ausgaben. Seine Weltkenntniß und Lebenserfahrung riethen ihm ebenso das Erworbene festzuhalten, wie es Cranach, Murillo, Bernini und manche andere Künstler gethan haben, die nicht sorglos in den Tag hineinlebten. Und wenn Sandrart gelegentlich von ihm sagt, er sei nicht von Gebenhausen gewesen, sondern habe das Geld gar zu hart in den Händen gehalten, so ist es jedenfalls ungerecht, auf diese Aeußerung, wie es geschehen, den Vorwurf schmutziger Habgier zu basiren. Außerdem hatte Rubens große Ausgaben für seine kostbaren Liebhabereien zu machen, wie es seine Sammlungen antiquarischer Gegenstände, antiker und moderner Kunstschätze waren. Welchen Aufwand er machen konnte, um seine Sammlungen zu vervollständigen, erhellt aus einem Handel, den er im Jahre 1618 mit Sir Dudley Carleton, Gesandten Englands bei den vereinigten Staaten der Niederlande, schloß. Freilich zahlte Rubens für die erhandelten Antiquitäten nur einen Theil der Kaufsumme in baarem Gelde und gab für den andern eine Anzahl fertiger Gemälde hin. Es ist aber bei der stets hervortretenden Ehrlichkeit des Meisters kein Grund daran zu zweifeln, daß er, wie er an Carleton schreibt, den Werth seiner Gemälde so angesetzt, „als ob es sich darum handelte, sie um baares Geld zu verkaufen". Dasselbe Vertrauen, welches er in dieser Hinsicht für sich in Anspruch nimmt, setzt er aber auch auf Carleton, den er, obwohl er ihm weder ein Verzeichniß der angebotenen Antiquitäten gegeben, noch eine Angabe der Stückzahl gemacht hatte, für so redlich hielt, daß er Nichts von den Sachen zurückbehalte. Indeß auch

*) Eine vortreffliche Abfertigung hat jener Versuch, den Charakter des Meisters herabzuwürdigen, von Guhl (Künstlerbriefe II, S. 138) erfahren.

dieser Sammeleifer ist ihm als eine Aeußerung seiner Neigung, Geld zu machen, ausgelegt worden, weil er seine kostbaren Sammlungen eines Tages, wie es heißt, um 10,000 Pfund Sterling, an den unwürdigen Günstling Jakobs I., den Herzog von Buckingham verkaufte, dessen Bekanntschaft er in Paris gemacht hatte. Dabei ist jedoch wohl zu berücksichtigen, daß politische Motive dabei im Spiele waren, insofern es ihm bei der diplomatischen Action, die er im Interesse seines Vaterlandes und Fürstenhauses unternommen, darauf ankam, den einflußreichen Herzog für sich zu gewinnen. Was er an antiken Sculpturen abgab, ersetzte er zudem durch Abgüsse, die er davon nahm, und begann dann die leeren Räume seines Museums durch neue Erwerbungen zu füllen, die ihm bei seinen ausgedehnten Verbindungen mit allen bedeutenden Forschern und Gelehrten Frankreichs und Italiens nicht schwer fielen.

Bei dieser Gelegenheit sei denn auch des lebhaften Verkehrs gedacht, welchen Rubens mit zahlreichen, durch ihre wissenschaftliche Bedeutung oder politische Stellung hervorragenden Personen seiner Zeit unterhielt. Es scheint ihm, der jede Woche mindestens einen Brief an einen seiner Freunde abzusenden pflegte, Bedürfniß gewesen zu sein, Bekanntschaften mit Menschen, die ihm Interesse einflößten und ihm ihre Freundschaft schenkten, auch aus der Ferne in steter Frische zu erhalten und mit ihnen Ansichten und Meinungen über kirchliche, wissenschaftliche und politische Zeitfragen und über die verhängnißvollen Ereignisse, welche damals die ganze Welt in Allarm setzten, auszutauschen. In diesen Correspondenzen lernen wir Rubens (wenn er auch verzeihlicher Weise das perpetuum mobile*) zu erfinden glaubte) als einen scharfsichtigen und klaren Kopf, zugleich aber auch als einen warmen Patrioten und edlen Menschenfreund kennen. Sein Urtheil fällt er mit rückhaltlosem Freimuth und verhehlt nicht seinen Abscheu gegen die gehässigen Mittel, mit welchem der kirchlich-politische Despotismus zu Werke ging, um seine Pläne durchzusetzen. Mit dem religiösen Fanatismus hatte er nichts gemein, und alle seine politischen Bestrebungen, die leider nicht immer den erwünschten Erfolg hatten, gingen dahin, Frieden

*) Ein anderes Project, welches zu jener Zeit noch manchen Kopf verwirrte, die Kunst, Gold zu machen, schien ihm weniger zuzusagen. Als ihm ein gewisser Maler Brendel anvertraute, daß er nahe daran sei, das Geheimniß zu entdecken, Rubens möge ihn nur mit den nöthigen Geldmitteln unterstützen, erwiderte der Meister, daß er die Werkzeuge, um Gold zu machen, seit zwanzig Jahren in Händen habe, und wies den staunenden Goldmacher auf Pinsel und Palette hin.

zu stiften und seinem Vaterlande die Segnungen geordneter Zustände zu verschaffen *).

Das Gewicht, welches die Infantin Isabella nicht minder wie der Marquis von Spinola, der nach ihres Gemahls Tode **) ihr hauptsächlichster Rathgeber war, dem Urtheile unseres Meisters über die politische Lage ihres Reiches beimaß, war gewiß im Wesentlichen auf die Ueberzeugung gegründet, daß Rubens ein offener und ehrlicher Charakter sei und in seiner Meinungsäußerung durch keinerlei Hintergedanken oder persönliche Interessen beirrt werde. Hatte er doch genugsam bewiesen, daß ihm vor Allem darum zu thun war, sich im Denken und Handeln seine Unabhängigkeit zu wahren. Um die Gunst der Mächtigen zu buhlen, um äußerer Ehre willen sich zu bücken, kam ihm nicht bei, und wenn ihm trotzdem Fürstengunst im hohen Grade zu Theil wurde, so ist es eine erfreuliche Wahrnehmung, wie selbst in einer Zeit, wo die Verblendung und die Schwäche der gekrönten Häupter die Geschicke der Völker einer Handvoll Glücksritter, pfäffischer Intriguanten und gleißnerischer Höflinge preisgab, das lautere und ehrenfeste Wesen eines durch sein Wissen und seine Kunst ausgezeichneten Mannes wenigstens in soweit über der Lüge den Sieg davon trug, daß man dem Worte der Wahrheit Gehör gab, — freilich meist unwillig und ohne der warnenden Stimme zu folgen.

Seit Rubens von Paris zurückgekehrt war, sah man ihn häufiger in Brüssel. Auf Veranlassung jenes Herzog von Buckingham, dessen Bekanntschaft er am Hofe Ludwigs XIII. gemacht hatte, und auf Wunsch der Infantin, die ihm ihr ganzes Vertrauen schenkte, übernahm er die Einleitung der Friedensunterhandlungen zwischen England und Spanien. In Folge einer Hofkabale aber wurde ihm diese Angelegenheit wieder aus der Hand genommen. Auf seiner Reise nach Brüssel pflegte er in Mecheln Station zu machen, an welche Stadt ihn außer vielen freundschaftlichen Beziehungen die Nähe des Schlosses Steen fesselte, dem Sitze der Herrschaft, von welcher Rubens den Titel führte. Hier verweilte er gern auf einige Tage in stiller Zurückgezogenheit, um Politik und Geschäfte zu vergessen. Die liebliche Naturumgebung des Schlosses weckte seine Neigung, zur Abwechselung auch landschaftliche Bilder zu malen. Sein Talent bewährte

*) Vergl. Klose, Peter Paul Rubens im Wirkungskreise des Staatsmannes. In Raumers hist. Taschenbuch, Jahrg. 1856.

**) Erzherzog Albrecht starb im Jahre 1621.

sich denn auch in diesem Fache in seiner ganzen Kraft und Größe. Der zeitweilige Aufenthalt in und bei Mecheln gab auch den Anlaß zu seiner Thätigkeit für die Kathedrale und andere Kirchen der Stadt, welche jedoch ihrer Schätze an Rubensschen Werken größtentheils seit der Invasion der Franzosen im Revolutionskriege beraubt worden sind.

Die glückliche Lebenslage, in welcher sich Rubens befand, da ihm neben Ehre, Reichthum und Freundschaft auch ein stilles häusliches Glück beschieden war, sollte im Jahre 1626 einen schweren Stoß erhalten. Im Frühjahr dieses Jahres entriß ihm der Tod seine Gattin, die Mutter seiner beiden Söhne Albert und Nicolas. Der Meister war über diesen Verlust untröstlich. Um seine Fassung wieder zu gewinnen und den traurigen Gedanken zu entfliehen, welche die Verödung seines Hauswesens in ihm wachriefen, beschloß er eine Reise nach Holland zu machen, um alte Freunde zu besuchen und das im Aufschwung befindliche Kunstleben des Nachbarlandes kennen zu lernen. In einem Briefe vom 15. Juli 1626 an den französischen Gelehrten Pierre Dupuy spricht sich Rubens über den Trauerfall, der ihn betroffen, von Herzensgrunde aus, weshalb die betreffende Stelle hier einen Platz finden möge. „Ich habe", schreibt er, „in der That eine vortreffliche Gefährtin verloren, die man mit Recht lieben durfte, ja vielmehr lieben mußte, indem sie frei von den gewöhnlichen Fehlern ihres Geschlechtes war. Ohne Grämlichkeit und weibische Schwäche, war sie durchaus gut und tugendhaft und sowohl während ihres Lebens geliebt, als auch nach ihrem Tode wegen ihrer Tugenden von Allen betrauert. Ein solcher Verlust scheint mir wohl einer lebhaften Empfindung werth zu sein und da das wahre Heilmittel gegen alle Uebel, in der Vergessenheit, der Tochter der Zeit, liegt, so darf ich wohl ohne Zweifel von dieser Hülfe und Beistand erwarten. Doch finde ich es schwer, bei dem Andenken einer Person, die ich, so lange ich lebe, zu achten und zu verehren habe, nicht zugleich auch den Schmerz des Verlustes zu empfinden."

Durch Vermittelung des Malers und Architekten Gerbier, welcher seit Jahren in Diensten des Herzogs von Buckingham im Haag als politischer Agent Englands fungirte, erhielt Rubens einen Freipaß von der holländischen Regierung, welcher ihm gestattete, den Cordon des Heeres der vereinigten Staaten zu überschreiten. Bevor er abreiste, begab er sich nach Brüssel, um sich vor der Infantin und dem Marquis von Spinola von dem gegen ihn rege gemachten Verdachte zu reinigen, daß er heimlich in London gewesen sei, um dort hinter dem Rücken der Regierung auf eigene

Faust Politik zu treiben. Nachdem Rubens, der vermuthlich in Sachen der zweiten Galerie des Luxembourg auf kurze Zeit wieder in Paris gewesen war, die Grundlosigkeit jener Verdächtigung nachgewiesen, erhielt er



Jupiter und Juno. Nach Rubens. Bruchstück aus der Galerie des Luxembourg (Louvre).

von Neuem Auftrag von der Infantin, zunächst mit dem englischen Gesandten im Haag wegen eines Friedens Verhandlungen anzuknüpfen, zugleich aber zu versuchen, ob er annehmbare Friedensvorschläge nicht auch von

Holland erlangen könne, dessen Heere die spanischen Niederlande um diese Zeit ernstlicher als je bedrohten. Der erste Theil seines Auftrags war für Rubens weniger schwer zu erledigen und führte, wenn auch nicht sogleich, so doch einige Jahre später zu dem erhofften Ziele, da dem Herzoge von Buckingham, der leichtfertiger Weise Jakob I. auch in einen Krieg mit Frankreich verwickelt hatte, selbst sehr daran lag, wenigstens einen der beiden Gegner los zu werden.

Seine politischen Absichten hielt Rubens für gut unter seiner Eigenschaft als Künstler verborgen zu halten, um desto unbefangener auftreten und sich ein klares Bild von der Stimmung der Holländer verschaffen zu können. Er reiste von Stadt zu Stadt, wo nur Künstler und Kunstwerke sein Interesse herausforderten, nachdem der junge Sandrart sich in Gouda zu ihm gesellt hatte, um ihm in der freundlichsten Weise als Führer zu dienen. Von Utrecht, wo sie Honthorst, Abraham Bloemaert und Poelenburg besuchten, ging die Fahrt nach Amsterdam und von dort nach dem Haag, wo Rubens die beabsichtigte Zusammenkunft mit Gerbier hatte, die den Boden für die Friedensunterhandlungen feststellen sollte.

Die Unschlüssigkeit des spanischen Hofes verdarb indeß das eingeleitete Friedenswerk, so daß es die Infantin, welche durch Abberufung des Marquis von Spinola in die größte Verlegenheit gesetzt war, für gerathen fand, statt der zwecklosen Depeschen, die vergebens auf befriedigende Antwort und Abhülfe der Kriegsnoth warten ließen, Rubens selbst im Spätsommer des Jahres 1628 nach Spanien zu schicken, damit er dem Könige Philipp IV., dessen Vorliebe für Kunstwerke und Künstler ihr wohlbekannt war, persönlich die zerrüttete Lage des Landes schildere und ihn veranlasse, die geeigneten Maßregeln zur Wiederherstellung des Friedens zu treffen. Rubens fand in Madrid die liebenswürdigste Aufnahme und hätte nach der freundlichen Art, mit welcher der König seine Vorstellungen entgegennahm, des Erfolgs gewiß sein können, wenn Philipp IV. etwas mehr in seinen Gesprächen mit Rubens gesucht hätte als eine angenehme und zerstreuende Unterhaltung. Die Sorgen um die Politik überließ er dem ränkevollen Olivarez, dem Buckingham Spaniens, der zwar auch dem flandrischen Gesandten alle Ehre erwies, aber seinen Rath nur hörte, um ihn nicht zu befolgen. Selbst der Verlust der Silberflotte mit 168 Tonnen Goldes, welche den Holländern in die Hände fiel, bewirkte keinen Umschwung in dieser Politik des Zauderns und des Uebermuths, obwohl der Tod des Herzogs von Buckingham die beste Aussicht auf ein rasches Abkommen mit

England eröffnete. Rubens machte sich selbst kein Hehl aus der Schwierigkeit, die Wünsche der Infantin, die auch die seiner Landsleute waren, zur Erfüllung zu bringen. Den König Philipp IV. hatte er bald erkannt und durchschaute auch ohne Zweifel dessen Rathgeber. „Mir thut der König leid", schreibt er in einem Briefe an den berühmten Humanisten Gevaerts, einen der trefflichsten unter seinen Antwerpener Freunden, „der von Natur mit allen Gaben des Körpers und Geistes ausgestattet — denn ich habe ihn durch täglichen Umgang in- und auswendig kennen gelernt — jedes Glückes würdig und jeder Herrschaft fähig wäre, wenn er sich selbst nicht zu wenig und Andern zu viel vertrauen wollte. Nun leidet er die Strafe, welche seine eigene Leichtgläubigkeit und die Thorheit Anderer verwirkt haben und trägt den Haß, der eigentlich nicht ihm gilt."

Mehr Freude als von seiner diplomatischen Thätigkeit hatte Rubens in Madrid von seiner Kunst und von dem Umgange mit Kunstgenossen und Kunstfreunden. Vor Allem mußte ihm die Zuvorkommenheit des edlen Velasquez wohlthun, mit welchem er schon vor ihrer Zusammenkunft Briefe gewechselt hatte. Der königliche Hofmaler und Kammerherr war der erste, der Rubens bei Hofe begrüßte. Später war er ihm überall zu Diensten, um ihm die Kunstschätze Madrids zu zeigen und ihn durch Kirchen und Klöster, Galerien und Schlösser zu begleiten. Rubens benutzte diese Gelegenheit, um von einigen berühmten Werken Tizians und Rafaels Copien zu nehmen. Er sollte indeß auch anderweitig Gelegenheit genug finden, um nicht aus der Uebung zu kommen. Während der neun Monate, die er in Madrid verweilte, malte er den König selbst nicht weniger als fünf Mal, außerdem sämmtliche Mitglieder der königlichen Familie und eine Darstellung Philipps II., den die Ruhmesgöttin krönt. Von den historischen Gemälden, welche aus dieser Zeit stammen, merken wir noch an: den Raub der Sabinerinnen, das Martyrium des h. Andreas, eine Anbetung der Könige (noch in Antwerpen begonnen), alle drei in der Galerie des Eskurial.

Einen Begriff von der glänzenden Stellung, welche Rubens einnahm, und von der imponirenden Art seines Auftretens, giebt sein Begegniß mit dem späteren Könige von Portugal, Don Juan, Herzog von Braganza, welcher, begierig den großen Künstler, dessen Namen in aller Munde war, kennen zu lernen, ihn nach seinem Schlosse, Villa-Viciosa, einlud. Der Meister nahm die Einladung an. Als er aber mit einem großen und glänzenden Gefolge eines Tages in der Nähe der herzoglichen Residenz erschien,

war Don Juan über den ihm zugedachten Besuch so betroffen, daß er einen seiner Hofleute hinausschickte, der mit der Meldung, der Herzog sei in Folge eiliger Staatsgeschäfte nach Lissabon abgereist, dem vornehmen Künstler einen Beutel mit 500 Pistolen überbringen sollte. Rubens wies das Geschenk mit Verachtung zurück, indem er sagte, er sei nicht gekommen, um sich beschenken zu lassen, führe vielmehr das Doppelte jener Summe für die Ausgaben bei sich, die er in Villa-Viciosa zu machen beabsichtigt habe.

Das Einzige, was Rubens inzwischen in Bezug auf seine diplomatische Sendung erreicht hatte, war die Einwilligung des Königs, im Auftrage der Infantin nach London reisen zu dürfen, um mit Jakob I. die abgebrochenen Unterhandlungen wieder anzuknüpfen. Bei seinem Abschiede empfing er die huldvollsten Beweise des königlichen Wohlwollens. Nicht nur, daß ihm Philipp IV. versprach, seinem Sohne Albert Titel und Amt eines Secretairs des geheimen Staatsraths zu verleihen, zu den reichen Geschenken, die Rubens bereits empfangen, fügte er noch sechs andalusische Pferde, und Olivarez beschenkte ihn mit einem Brillantring im Werthe von 500 Dukaten.

Nachdem Rubens der Infantin über den Erfolg seiner Sendung Bericht erstattet und seine Instructionen empfangen hatte, begab er sich gegen Ende des Jahres 1629 nach London. Diese Wahl war auf die Persönlichkeit des Königs von England nun wie berechnet. Karl I. war nämlich ein leidenschaftlicher Freund der Malerei und für Bildung und Liebenswürdigkeit der Menschen sehr empfänglich, so daß es Rubens, der, wie wir wissen, diese Eigenschaften in einem hohen Grade mit seiner seltenen Meisterschaft in der Kunst vereinigte, in kurzer Zeit gelang, sich bei dem Könige außerordentlich beliebt zu machen und für die Friedensvorschläge seines Herrn um so eher ein geneigtes Gehör zu finden, als der ganze Krieg höchst willkürlich von Buckingham angefangen und England sowohl durch diesen, als durch den mit Frankreich geführten Krieg ungemein erschöpft war. Demungeachtet zogen sich die Verhandlungen, welche Rubens mit dem Kanzler Cottington pflog, so in die Länge, daß der Meister Muße fand, mehrere Bilder zu malen. So malte er einen heiligen Georg, der den Drachen tödtet, nebst der bedrohten Prinzessin, auf welchem der Heilige die Züge des Königs Karl, die Prinzeß die der Königin trug, und womit er dem Könige ein Geschenk machte, dann eine Himmelfahrt Mariä für Lord Pembroke und wahrscheinlich die Skizzen für die neun Gemälde, welche für den Plafond des Audienzsaals in White-Hall bestimmt waren und den Zweck hatten, in allegorischen Vorstellungen den König Jakob I. von England zu ver-

herrlichen. Die Gemälde selbst, wofür Rubens 3000 Pfund Sterling erhielt, wurden erst später in Antwerpen ausgeführt. Rubens wurde indeß von Seiten des Königs mit Gnadenbezeigungen überhäuft. Schon im Februar des Jahres 1630 wurde er im Palast von White-Hall zum Ritter erhoben, wobei der König ihm seinen eignen Degen geschenkt haben soll*). Als aber die Präliminarien zum Abschluß gediehen waren, sodaß der Friede im November am Madrider Hofe unterzeichnet werden konnte, erhielt Rubens zum Abschied eine goldene Kette mit dem Bildniß des Königs, welche er seitdem stets als Erinnerung zu tragen pflegte. Auch Philipp IV. bezeigte sich äußerst zufrieden gestellt mit dem Erfolge, den Rubens gehabt, und wartete dessen Ankunft in Madrid nicht ab, um ihm seinen Dank auszudrücken, ließ ihm vielmehr noch in London ein kostbares Silbergeschirr als Zeichen seiner Gnade überreichen. In der That hatte der spanische König allen Grund über den Erfolg erfreut zu sein, da die Bedingungen des Friedens für Karl I., der seinen Schwager, den unglücklichen Kurfürsten von der Pfalz, aufopfern mußte, sehr nachtheilig waren. Demgemäß wurde Rubens bei seiner Ankunft in Madrid, wohin er sich begab, um dem Könige selbst über sein Thun Rechenschaft abzulegen, mit den größten Ehrenbezeigungen empfangen und mit der Erhebung in den Ritterstand belohnt.

Gegen Ende des Jahres 1631 kehrte Rubens nach Antwerpen zurück, sich nicht ohne Grund nach einem ruhigen häuslichen Leben sehnend, da er sich seit einem Jahre wieder verheirathet hatte. Wahrscheinlich beging er kurz vor seiner dritten Reise nach Spanien die Hochzeit mit Helene Forman, einem reichen Mädchen von 16 Jahren. Die persönliche Liebenswürdigkeit und der Ruhm, der Rubens auszeichnete, ließ vielleicht die junge Frau, deren Schönheit und anmuthiges Wesen von allen Schriftstellern gepriesen wird, über die Ungleichheit der Jahre hinwegsehen. Sie diente ihm in der Folge häufig als Modell und man erkennt ihr Bildniß auf vielen historischen Gemälden des Meisters. Auch diese zweite Ehe war mit Kindern gesegnet, von denen das erste ein Mädchen im Januar 1632 geboren wurde. Ihm folgten noch zwei Töchter und zwei Knaben. Der einzige Uebelstand, welcher fortan das Glück seines Privatlebens trübte, war die häufige Wiederkehr von Gichtanfällen, über welche er schon während seiner holländischen Reise sich in einem Briefe an Dupuy beklagt.

*) Histor. Taschenb. a. a. O. S. 210.

Noch einmal sollte indeß die gewohnte Thätigkeit und das häusliche Behagen des Meisters durch einen politischen Auftrag der Infantin unterbrochen werden. Die innere Erstarkung der holländischen vereinigten Staaten und die Erfolge, welche gleichzeitig ihre Heere über die spanischen Truppen davontrugen, drängten Isabella 1633 zu einem erneuten Versuche, einen Waffenstillstand zu Wege zu bringen. Rubens war auch dies Mal dazu ausersehen, die Verhandlungen einzuleiten. Inzwischen hatten aber die Häupter des belgischen Adels, die der Friedenspartei angehörten, bereits die ersten Schritte gethan, um mit Holland ein friedliches Abkommen zu treffen, nicht ohne die Nebenabsicht, gleichzeitig auch in Belgien der spanischen Herrschaft ein Ende zu machen. Die Infantin stand dem verschworenen Adel fast wehrlos gegenüber und vermochte nicht, sich der Prätensionen desselben zu erwehren. So kam es, daß sie genöthigt wurde, das Mandat, mit welchem Rubens nach dem Haag gegangen war, zurückzuziehen, und sich außer Stande sah, dem gekränkten, von hochmüthigen Junkern geschmähten Freund irgendwelche Genugthuung zu bieten. Mit welcher Geringschätzung Rubens von den dünkelhaften Vertretern einer entarteten Aristokratie behandelt sein mag, läßt sich aus einem Briefe des Philipp von Aremberg, Herzogs von Arschot, schließen, der sich nicht entblödete, gegen den Mann, der der Ruhm seines Vaterlandes war und durch seine Kunst, sein Wissen und sein persönliches Verdienst alle seine Mitbürger übertraf und keinem an patriotischer Gesinnung nachstand, den Ton eines Schulmeisters anzuschlagen und ihm seine niedere Herkunft zum Vorwurf zu machen. „Alles, was ich Ihnen sagen kann", schließt dieses traurige Zeugniß brutalen Rassestolzes, „ist, daß ich mich freuen werde, wenn Sie fortan lernen, wie Leute Ihres Standes an Personen des unsrigen zu schreiben haben." Neben dem aufgeblasenen Dünkel spricht übrigens aus jeder Zeile jenes Briefes der bitterste Aerger über Rubens Weigerung, mit seinem mächtigen Einfluß die Sache der gegen die Infantin verschworenen Edelleute zu unterstützen. Wohl mochte er erkennen, daß, wenn die Regierungsgewalt in die Hände der herrschsüchtigen Großen gelangte, dies seinem Vaterlande von wenig Nutzen sein werde: denn die Statthalterin, der es nur an Entschlossenheit fehlte, um sich des spanischen Einflusses zu entledigen, war ohne Zweifel von bessern Absichten für das Wohl der Belgier beseelt als die Mehrzahl jener kleinen Herren, denen es nach Macht und Ansehen gelüstete.

Es ist nur zu begreiflich, weshalb Rubens in der Folge sich ganz vom

öffentlichen Leben zurückzog. Seine Erfahrungen hatten ihn allmälig von allen Täuschungen geheilt, denen seine Vaterlandsliebe ihn lange hingegeben, und ein neues Opfer forderte auch die Pflicht der Dankbarkeit nicht mehr von ihm, nachdem der Tod im Dezember des Jahres 1633 die Erzherzogin Isabella weggerafft hatte. Obwohl daher der Nachfolger derselben, der Infant Ferdinand, Philipps IV. Bruder, welcher Rubens schon in Madrid achten und bewundern gelernt hatte, ihm auch jetzt wieder eine ausgezeichnet wohlwollende Aufmerksamkeit *) erwies, so erschien diesem dennoch die ganze Lage der Dinge eine zu hoffnungslose, als daß fürstliches Wohlwollen ihm hätte einen Grund geben können, in öffentliche Angelegenheiten noch einmal thätig eingreifen zu wollen.**)

Dazu kam noch, das seit dem Jahre 1635 das Gichtleiden des Meisters immer mehr überhand nahm. Schon deshalb mußte er seinen persönlichen Verkehr mit der großen Welt einschränken und auch viele seiner Correspondenzen abbrechen. Selbst seine gewohnte Thätigkeit erfuhr eine Reduction, indem er fortan auf die Ausführung größerer Arbeiten fast ganz Verzicht leistete und nur kleinere Staffeleibilder, meist Landschaften, mit eigner Hand vollendete. Indeß blieb sein Interesse für Kunst und Wissenschaft ungeschwächt, wie dies manche Briefe an Gelehrte und junge Künstler, so an Junius, Justus Sustermans, François Du Quenoy, beweisen. Dem letztgenannten war er aufs Freundlichste zugethan, wie denn überhaupt sein Verhalten gegen andere Künstler zu einer Zeit, da er nicht allein durch seine Kunst, sondern auch durch seine bedeutenden Verbindungen eine höchst ehrenvolle Stellung einnahm, einen überaus vortheilhaften Begriff von seiner Bildung und seinem Charakter giebt. Sein Haus stand zu jeder Zeit, auch während er arbeitete, den Kunstgenossen, die von ihm Rath und Hülfe verlangten, offen und, obwohl er sonst sehr wenig Besuche machte, war er immer dazu bereit, wenn es galt, die Arbeit eines Künstlers anzusehen, worüber er dann gründlich seine Meinung sagte, bisweilen selbst die Hand anlegend, um die Bilder zu retouchiren. Fast an jedem Gemälde

*) Beim Einzuge des neuen Statthalters besorgte Rubens auf Ansuchen des Magistrats von Antwerpen in Gemeinschaft mit seinem Freunde Gevaerts die Entwürfe zu den Dekorationen, mit denen die Straßen der Stadt geschmückt wurden. Diese Entwürfe erschienen 1635 mit einem gelehrten Texte von Gevaerts unter dem Titel Triumphus austriacus etc. in 43 Blättern, gestochen von Theodor van Thulden.

**) Klose a. a. O. S. 247.

wußte er etwas Gutes zu entdecken und es machte ihm eine wahre Freude, die Verdienste jedes Künstlers anzuerkennen und bei Gelegenheit hervorzuheben. *)

Auch in Bezug auf die Meister der Kunst, die der Vergangenheit angehörten, bekundete Rubens eine liebenswürdige Bescheidenheit, welche sich mit einer verständigen Einsicht in das Wesen der Kunst paarte. Ein lateinisches Manuscript, welches von De Piles veröffentlicht worden ist, giebt davon ein höchst interessantes Zeugniß, weshalb wir dasselbe nach Waagens umschreibender Uebersetzung mittheilen:

„Einigen Malern ist die Antike von großem Nutzen, anderen verderblich bis zur Vernichtung ihrer Kunst. Ich habe jedoch die Ueberzeugung, daß, um in der Malerei zum höchsten Grade der Vollendung zu gelangen, man die (antiken) Statuen nicht allein genau kennen, sondern von ihrem Verständniß ganz und auf das Innigste durchdrungen sein muß. Bei dem Gebrauch, welchen man von denselben in der Malerei machen will, ist aber eine Einsicht in die derselben eigenthümlichen Gesetze erforderlich, so daß man auf dieselbe durchaus nichts überträgt, was in der Bildhauerei nur nothwendige Bedingung des Stoffs, worin sie arbeitet, nämlich des Steins ist. Denn viele unerfahrene, aber selbst auch erfahrene Maler unterscheiden nicht den Stoff von der darin ausgedrückten Form, nicht den Stein von der darin gearbeiteten Figur, nicht Dasjenige, wozu den Künstler die Natur des Marmors zwingt, von dem von derselben unabhängigen allgemeineren Kunstgehalt. Ein Hauptgrundsatz aber ist, daß, wie die besten antiken Statuen für den Maler vom größten Nutzen, so die geringen unnütz, ja selbst schädlich sind. Denn während die Anfänger glauben, wunder was zu gewinnen, wenn sie von denselben etwas Hartes, Scharfbegrenztes, Schwerfälliges und eine übertriebene Anatomie auf ihre Malereien übertragen, geschieht dieses doch nur auf Kosten der Naturwahrheit, indem sie anstatt Fleisch mit den Farben nur Marmor darstellen. Denn selbst bei den besten antiken Statuen sind für den Maler viele Dinge zu berücksichtigen und zu vermeiden, welche nicht den Bildhauer (sondern den Stoff, worin er gearbeitet hat) betreffen. Dahin gehört vorzüglich die Verschiedenheit der Schatten. In der Natur wird nämlich durch das Durchscheinende des Fleisches, der Haut, der knorplichen Theile Vieles in den Schatten gemildert, was in den Sculpturen hart

*) Hist. Taschenb. a. a. O. S. 215.

und schroff erscheint, indem die Schatten durch die natürliche und unüberwindliche Dichtigkeit des Steins gleichsam verdoppelt werden. Hierzu kommt, daß gewisse unwesentlichere und in der Oberfläche des menschlichen Körpers liegende Theile, als Adern, kleines Gefälte der Haut, welche bei jeder Bewegung sich verändern und bei der Geschmeidigkeit der Haut ausgedehnt oder zusammengezogen werden, die von den Bildhauern in der Regel gar nicht ausgedrückt, von den besten jedoch etwas angegeben werden, in der



Spielende Kinder. Nach Rubens.

Malerei unerläßlich sind, obschon in deren Bezeichnung immer ein gewisses Maaß zu beobachten ist. Auch in der Art, wie sich die Lichter machen, sind die Statuen von der Natur durchaus abweichend und gänzlich verschieden, indem der natürliche Glanz des Marmors und das grelle Licht desselben die Oberfläche stärker hervorhebt, als es sein soll, oder wenigstens die Augen blendet. Wer nun diese Unterschiede in gehöriger Schärfe erkannt hat, kann sich dem Studium der antiken Statuen nicht eifrig genug

hingeben. Denn was vermögen wir Entartete in diesen Zeiten der Verkehrtheit? Wie groß ist der Abstand von dem kleinlichen Geiste, der uns Verkümmerte am Boden fesselt, zu jener erhabenen, dem Geiste als ursprüngliche Eigenschaft innewohnenden Einsicht (in das Wesen der Natur) bei den Alten!"

Am 30. Mai des Jahres 1640 unterlag Rubens seinen langwierigen Leiden. Ein glänzendes Trauergefolge der höchsten Behörden, des Adels, der Geistlichkeit und zahlreicher Corporationen geleitete seinen Sarg nach der Jakobskirche zu Antwerpen. Seine letzte Ruhestätte fand er in einer 1642 von seinen Hinterbliebenen an jener Kirche errichteten Seitenkapelle, deren Altar durch ein vortreffliches Werk seiner Hand geziert ist. Es stellt die heilige Jungfrau mit dem Jesuskinde dar, welches von Heiligen verehrt wird. Die marmorne Platte, welche sein Grab bezeichnet, erhielt eine von seinem Freunde Gevaerts verfaßte lateinische Inschrift, die die Verdienste des Verstorbenen um Kunst, Wissenschaft und Staatsleben würdigt. Nach dem letzten Willen des Meisters wurden seine Sammlungen an Gemälden und Kunstwerken aller Art öffentlich zum Verkauf ausgesetzt. Nur die Handzeichnungen sollten aufbewahrt werden für den Fall, daß einer seiner Söhne seinem Berufe folgen, oder eine seiner Töchter einen berühmten Maler heirathen würde. Der größte Theil dieser werthvollen Gegenstände, unter Anderm das ganze Münzcabinet, wanderte nach Madrid in die königlichen Museen. Der Gesammtertrag, welchen der Verkauf ergab, belief sich auf 280,000 Gulden.

Wir lernten Rubens bisher fast lediglich in seiner Eigenschaft als Historien- und Portraitmaler kennen. Seinem Talente entging aber keine Gattung seiner Kunst und wie er in der Landschaftsmalerei Vorzügliches leistete, so glückte es ihm auch, das reine Naturdasein in der Thierwelt, im harmlosen Spiel der Kinder mit vollkommenster Wahrheit des Lebens darzustellen. Selbst zum eigentlichen Genre steigt er mitunter herab und schildert mit sichtlichen Behagen und mit ergötzlicher Lebendigkeit das Thun und Treiben der niedern Volksklassen, wie in seiner Kirmeß (im Louvre). Aber auch die höheren Stände lieferten ihm manch trefflichen Gegenstand für sogenannte Conversationsstücke, mit denen er das novellistische Genre der Venezianischen Meister Giorgione und Tizian nach den Niederlanden verpflanzte und für Terburg, Metsu und andere Maler Vorbild wurde. Ein Beispiel dieser Art, ist der Liebesgarten in der Dresdner Galerie.

[Vor einer mit einem Portal*) gezierten Grotte weilen mehrere liebende Paare in traulicher Geselligkeit, unter denen man Rubens und seine zweite Frau erkennt. Eine der Frauen hat den Amor auf dem Schooße und wehrt einer andern, ihn mit der Ruthe zu strafen. Ein Liebesgott lispelt einem jungen Mädchen etwas zu. Noch andere Amoretten flattern zwischen blühenden Rosen und Orangenbäumen umher. In den Gesichtern spricht sich ein stilles Glück und eine heitere Ruhe aus.] Oft waltet auch das genrehafte Element in seinen biblischen und mythologischen Darstellungen in einer Weise vor, daß man kaum noch Figuren der heiligen Geschichte oder der antiken Sage vor sich zu sehen glaubt. Merkwürdig ist dabei die Unbefangenheit, mit welcher er gleich Shakespeare sich oft zu den tollsten Anachronismen versteigt; so sind z. B. in einer Darstellung des von der Venus empfangenen Mars, den Liebesgötter zur Ablegung seiner Waffen und seiner Rüstung zu bewegen suchen, neben anderem modernen Kriegsapparat auch Kanonen zur Ausstattung des Innenraums verwandt.

Im Ganzen werden Rubens nicht weniger als 1461 verschiedene Compositionen zugeschrieben. Nicht nur für die Zwecke der Malerei arbeitete seine schöpferische Phantasie. Auch für kleinere geringfügigere Aufgaben fand er trotz der Ueberfülle an großen Aufträgen noch müßige Augenblicke. Man kennt von ihm eine ziemliche Anzahl von Vignetten und Verzierungen, welche hauptsächlich der Illustration von Büchertiteln dienten. Großes Interesse hatte er sodann für die Kupferstecherkunst und ätzte selber mehrere Blätter, wahrscheinlich indeß unter Beihülfe der vorzüglichen Künstler, welche er, um noch ein Nebengeschäft zu machen, mit dem Stiche seiner gelungensten Gemälde beauftragte, als P. Pontius, Lucas Vorsterman, Bolswert und Andere.

In die Werke des Meisters haben sich im Laufe der Zeit sämmtliche Culturvölker der alten und neuen Welt getheilt. Unter den deutschen Galerien ist die Pinakothek in München die reichste an Gemälden seiner Hand und zugleich eine der wichtigsten für das Studium seiner Kunstweise. Hier sieht man seine berühmte Amozonenschlacht, welche Rubens ursprünglich für den feingebildeten Kunstfreund van der Geest gemalt hat. In seiner Darstellung, sagt Waagen**) über dieses Meisterwerk ersten Ranges, hat der Künstler auf höchst geistreiche Weise den Moment so gewählt, daß die

*) Histor. Taschenb. a. a. O. S. 262.

**) Histor. Taschenb. a. a. O. S. 241.

Amazonen von den Griechen über den Thermodon zurückgedrängt werden, so daß der Kampf auf einer Brücke stattfindet. Das Schreckliche des Vorgangs wird dadurch auf das Höchste gesteigert. Während auf der Brücke im wüthendsten Gefecht sich zwei Pferde beißen, eine Amazone vom Pferde gerissen, eine andere von ihrem schwarzen Pferde geschleift wird, stürzen zwei andere übereinander mit ihren Pferden in den Fluß, in welchem wieder andere sich schwimmend zu retten suchen. Auf der andern Seite eine Amazone, welche, mit ihrem Pferde in das Wasser setzend, noch im Umsehen ihren Verfolger verwundet, daneben mehre getödtete Amazonen, die, schon beinah nackt, noch ihrer letzten Hülle beraubt werden. Unter dem Bogen der Brücke Durchsicht auf den Fluß, in welchen sich Amazonen auf verschiedene Weise zu retten suchen. Die ergreifende Wirkung wird noch durch eine entschiedene und meisterhaft durchgeführte Beleuchtung erhöht. Dabei ist die Färbung ungeachtet einer großen Kraft gemäßigt, die Ausführung der Hauptheile für Rubens fleißig. Gewiß kann in der ganzen neueren Kunstgeschichte von im historischen Sinne dargestellten Schlachten neben der Constantinischen Schlacht nur diese Amazonenschlacht von Rubens genannt werden und sie hat vor jener das Zusammendrängen des Interesses auf einem Plan und den trefflich benutzten Gegensatz der männlichen und weiblichen Natur voraus. Von den übrigen Schätzen der Münchener Galerie zeichnet sich besonders das sogenannte kleine jüngste Gericht aus. Sehr glücklich**) und mit einem sehr richtigen Gefühl hat er sich hier mit den Beseligten, deren himmlische Ruhe, deren ätherisches Wesen auszudrücken, er nicht berufen war, in einer Ecke im Hintergrunde abgefunden und für seine Sphäre, den Sturz der Verdammten, den ganzen übrigen Raum verwandt. Während die Teufel die Verworfenen in den Abgrund ziehen, schleudert der Engel Michael von oben den Blitz auf sie. Trotz dem Gewirr der Stürzenden, bei denen die kühnsten Verkürzungen, die verschiedenartigsten Stellungen gewagt und gelungen sind, unterscheidet man doch bestimmt die einzelnen Gruppen und macht das Ganze durch die Art, wie das Licht in großen Massen gehalten ist, eine treffliche Wirkung. In der Färbung ist es kräftig, aber gemäßigt, die Behandlung ist höchst leicht und geistreich. Noch verdienen unsere Aufmerksamkeit eine prächtige Löwen- und eine Eberjagd (letztere wahrscheinlich unter Beihülfe von Snyders), die Bekehrung Pauli, das Urtheil Salomonis, der

---

*) Histor. Taschenb. a. a. O. S. 235.

Kampf des Erzengels Michael mit dem siebenköpfigen Drachen (ursprünglich für den Dom von Freysing gemalt) und Simson unter den Philistern, außerdem eine Reihe vortrefflicher Portraitdarstellungen. Auch die Dresdner Galerie hat eine bedeutende Anzahl von Rubensschen Werken aufzuweisen, darunter die unter dem Namen Quos ego bekannte Darstellung des den Winden Ruhe gebietenden Poseidon und die beiden ältesten Söhne des Meisters in ganzer Figur. Weniger reich ist das Berliner Museum, wo die Auferweckung des Lazarus und eine Kindergruppe hervorzuheben ist. Von den Rubensschen Gemälden im Belvedere zu Wien sind oben schon einige der bedeutenderen erwähnt, außerdem: ein Bildniß seiner zweiten Frau, Helena Forman, eine Landschaft mit Staffage aus der Sage von Baucis und Philemon, das Fest der Venus, ferner in der Galerie Lichtenstein ebenda sechs Bilder aus der Geschichte des Consuls Decius Mus. Den Hauptbestand des Louvre bilden die aus der Galerie Luxembourg stammenden großen Malereien, von denen bereits die Rede war. Die Galerie von Madrid ist vorzüglich reich an mythologischen Bildern, darunter das Urtheil des Paris, die drei Grazien, der Raub der Proserpina; von religiösen Gemälden ist daselbst eine Anbetung der Könige als das vorzüglichste hervorzuheben. Im Museum zu Brüssel sieht man u. A. das Marthrium des h. Lievin, die Bildnisse des Erzherzogs Albrecht und der Infantin Isabella in Halbfigur. Von den Rubenswerken des Antwerpener Museums und der Kathedrale daselbst sind die wichtigsten schon (S. 264 ff.) angeführt worden. Sehr bedeutend ist noch die Sammlung der Eremitage zu Petersburg mit dem Bildniß von des Meisters zweiter Gattin, einer Landschaft mit einem Regenbogen, einer Löwenfamilie, einem Silen mit Faunen und Satyren und einer Befreiung der Andromeda u. s. w. Eins der berühmtesten Marterbilder des Meisters, die Kreuzigung Petri, besitzt Köln in der Peterskirche daselbst (obwohl eines seiner spätesten Werke von größerem Umfang noch von großer Gediegenheit der Durchführung, welche das Gräßliche der Darstellung einigermaßen vergessen macht). Die Kunstliebe der Britten hat nach und nach eine große Anzahl von Rubensschen Gemälden in die öffentlichen nnd namentlich in die Privatgalerien Englands gezogen. Im Rubenssaale zu Windsor befinden sich viele treffliche Bildnisse, darunter das Selbstportrait des Meisters, die Portraits seiner zweiten Gattin, des Gesandten Gerbier, des In-

fanten Ferdinand von Spanien, des Erzherzogs Ferdinand; in der Sammlung des Sir Robert Peel: das berühmte Bildniß eines jungen Mädchens, bekannt unter dem Namen der Strohhut (Chapeau de paille); im Schlosse zu Blenheim: Rubens mit seiner zweiten Frau, welche ein Kind am Gängelbande führt, der Raub der Proserpina, ein Bachanal.

Unter den zahlreichen Schülern des Meisters ist der bei Weitem vorzüglichste Anton van Dyck. Auf diesen, sowie auf Jakob Jordaens wird später zurückzukommen sein. Andere minder bedeutende Meister, die aus seiner Schule hervorgingen, waren: Abraham van Diepenbeeck geboren 1607 zu Herzogenbusch, gestorben 1675; Theodor van Thulden, dessen Geburts- und Todesjahr nicht bekannt ist, erwarb sich durch seine Radirungen nach Rubensschen und anderen Meisterwerken verdienten Ruhm; Erasmus Quellinus, geboren zu Antwerpen 1607, gestorben ebenda 1678; Cornelius Schut, ebenfalls aus Antwerpen (1597—1656).

Von den Zeitgenossen des Meisters, welche mehr oder weniger von seiner Kunstweise beeinflußt wurden, heben wir hervor:

Abraham Janssens, ein Antwerpener (1567—1632), dessen feindselige Stellung gegen Rubens früher, in Folge der Houbrakenschen Lügenberichte, stark übertrieben dargestellt worden ist; ebenso entbehrt die Erzählung von seiner gänzlichen Verarmung durch die Verschwendungen seiner Frau jedes sicheren Grundes. Sein Talent war dem des Rubens sehr verwandt; eine Hauptstärke besaß er, ähnlich wie Honthorst, in der Darstellung künstlicher Lichteffecte, weshalb er nächtliche Scenen bei Fackellicht mit besonderer Vorliebe malte.

Gerard Zegers (Seghers), geboren 1591 zu Antwerpen, ebenda gestorben 1651, und Theodor Rombouts (1597—1637), beide vielleicht Schüler des Vorgenannten. Des ersteren Hauptwerk ist die Vermählung des h. Joseph mit Maria im Museum zu Antwerpen, das des letzteren eine Abnahme vom Kreuz in einer Kapelle der Kathedrale zu Gent.

Bedeutender als diese erscheint Gaspard de Crayer, Hofmaler des Infanten Ferdinand, Statthalters der Niederlande, welcher 1582 in Antwerpen geboren wurde und hochbetagt im Jahre 1669 starb. Sein Lehrer war ein Sohn des Michael von Coxcyen*), jedoch läßt sich in

---

*) S. Band I. S. 419.

seinen Werken der überwiegende Einfluß des Rubens, mit dem er ebenso wie mit van Dyck in naher freundschaftlicher Beziehung stand, deutlich erkennen. Mit seiner milderen Auffassung und seinen zarteren Motiven nähert er sich nicht selten der Kunstweise des Letzteren. Die Stoffe seiner Gemälde sind fast ausschließlich kirchlicher Art. Eins seiner vorzüglichsten Werke ist eine thronende Maria, von Heiligen verehrt, in der Pinakothek zu München.

Ein anderer Freund von Rubens und Van Dyck, Justus Sustermans (1597—1681) ebenfalls aus Antwerpen gebürtig, verbrachte den größten Theil seines Lebens in Florenz, wo er noch jung in die Dienste Cosimo's II. trat und als großherzoglicher Hofmaler starb. Nur seine Bildnisse lassen in ihm noch den Niederländer erkennen, während seine historischen Gemälde bei stark realistischer Auffassung einen durchaus eklektischen Charakter tragen. Im Museum zu Berlin ist er mit einer Grablegung und dem Tode des Sokrates vertreten.

In sehr naher Beziehung zu Rubens standen endlich der treffliche Thiermaler Frans Snyders (1579—1657) und die beiden ausgezeichneten Landschafter Jan Wildens (1584—1653) und Lucas van Uden (1595—1662 [?]), alle drei ebenfalls Antwerpener von Geburt und in ihrer Vaterstadt lebend und wirkend.

Frans Snyders war anfänglich ein Schüler des jüngeren Pieter Breughel (starb um 1625), genannt Höllenbreughel, später der des Hendrik van Balen (1560—1632), eines jener Meister, die in Venedig aus den Irrwegen des Manierismus den Rückweg zur Natur fanden. Von den äußeren Lebensverhältnissen des Frans Snyders ist so gut wie nichts bekannt. Die Ausbreitung seines Ruhmes verdankt er vielleicht zumeist der Freundschaft und Anerkennung, welche ihm von Rubens' Seite zu Theil wurde, nachdem er aus Italien zurückgekehrt war und sich mit ebenso großer Hingebung wie Befähigung lediglich der Darstellung der Natur in der Thier- und Pflanzenwelt widmete. Vorzugsweise liebte er es, die Thiere im Kampfgetümmel darzustellen, sei es, daß sie unter einander sich zerbeißen oder gegen menschliche Uebermacht sich zur Wehre setzen. Außer einer Anzahl solcher Jagdscenen, welche bei Fürsten und Großen begreiflicher Weise ungemeinen Anklang fanden und ihm goldene Früchte brachten, malte er auch viele Stillleben, Blumen und Früchte, namentlich aber todtes Wildpret, vom kleinsten Vogel bis zum prächtigsten Hochwild. Sein vorzüglichster Gönner war Philipp IV. von Spanien. Für Rubens malte er häufig die

Thiere in dessen Gemälde hinein, wofür ihm dieser die Figuren ausführte, wenn er solche auf Jagdstücken anzubringen hatte. Beide vermochten sich in dieser Beziehung vortrefflich zu unterstützen, da Snyders sowohl in der Pracht des Kolorits, wie in der kecken Pinselführung dem großen Meister nur wenig nachgab. Auch dem Van Dyck und Jordaens, denen er ein lieber Freund war, half er in ähnlicher Weise, wenn sie seiner bedurften. Gemälde von Snyders sind sehr häufig und fast in jeder größeren Galerie anzutreffen. Zu den berühmtesten gehören eine Hirschjagd und Eberjagd im Louvre, ein von Hunden angefallener Bär im Berliner Museum,



Eberhetze. Nach F. Snyders.

in der Münchener Pinakothek zwei Löwinnen, welche einen Rehbock verfolgen; in der Dresdner Galerie zwei große Vorrathskammern mit Wildpret, von denen die eine einen Koch (Portrait des Künstlers) und eine Köchin zeigt, zwei Figuren, die dem Rubens zugeschrieben werden.

Jan Wildens scheint nur sehr wenig selbständige Landschaftsbilder gemalt zu haben. Wie er für Rubens sehr oft die landschaftlichen Hintergründe ausführte, so war er in ähnlicher Weise auch für andere Maler, als Snyders und Diepenbeeck, beschäftigt. Eine Winterlandschaft, in der Dresdner Galerie und zwei waldige Gegenden mit einer Hirschjagd

und einer Reiherbeize im Landauer Brüderhause zu Nürnberg zeigen den Meister in seiner ganzen Tüchtigkeit.

Lucas van Uden war der Schüler seines wenig bekannten Vaters, doch bildete er sein Talent ohne Zweifel erst durch das Studium der Rubensschen Landschaften völlig aus, wie er denn auch, gleich Wildens, auf die ganze Art dieses Meisters so einzugehen wußte, daß er ebenfalls unbeschadet der einheitlichen Wirkung zu dessen Gemälden mitunter die landschaftlichen Hintergründe ausführte. Bei seinen selbständigen Landschaften, die er in großen und kleinen Dimensionen mit gleicher Tüchtigkeit malte, bediente er sich der Hülfe des jüngeren Teniers für die figürliche Staffage. Die meisten seiner Bilder, durchweg ein reines und inniges Naturgefühl bekundend, gehen in weite Fernen aus; im Mittelgrunde unterbricht er die meist wasserreiche Ebene gern mit sanften Erhebungen des Bodens, während im Vordergrunde eine oder mehrere Baumgruppen dem Auge einen Ruhepunkt bieten, zu dem es gern zurückkehrt. Bisweilen belebt die Stille der friedlichen Landschaft ein rieselndes oder rauschendes Gewässer. Das Heitere und Anmuthige in der allgemeinen Erscheinung der Natur steht ihm besser an als das Große und Gewaltige. Die reichste Sammlung seiner Werke findet sich in der Dresdner Galerie, darunter eine große Landschaft mit einem Hochzeitszuge, welcher höchst wahrscheinlich von Teniers gemalt ist. Van Uden war auch als Kupferstecher ein trefflicher Künstler. Man kennt von ihm 62 Blätter, fast alle auf eigner Erfindung beruhend, aber sehr verschieden in der Durchführung.



Anton van Dyck.

(1599—1641.)

Rubens hatte die schon ermattende Kunst dadurch noch einmal belebt, daß er ihr Gebiet erweiterte, nach beiden Seiten, in geistiger Bedeutsamkeit und in sinnlicher Fülle. Es war aber nicht möglich, lange so ferne Grenzen zu behaupten und diese kräftig auseinanderstrebenden Elemente zusammen zu halten. Unter seinen Schülern sind Jakob Jordaens und Anton van Dyck die ersten; aber schon bei ihnen kann man wahrnehmen, wie beide Elemente sich auflösen. Bei Jordaens wurde der Ausdruck sinnlicher Kraft das Ueberwiegende; kolossale Gestalten, kühne Compositionen, volles gesundes Colorit machen sein Verdienst aus, und wo es blos auf diese Eigenschaften ankam, nähert er sich dem Meister; dagegen erreichte er nicht die Schärfe des Ausdrucks, den geistreichen Blick und die beredte Grazie. Van Dyck ist zarter als Rubens. Das Uebermaß in Farbe und Form wird von ihm seit der Zeit, wo er sich eine eigene Manier geschaffen, sorgfältig gemieden,

seine Zeichnung ist correcter, der Ausdruck des Gefühls, besonders des Schmerzes, eindringlicher. Allein Rubens' Fehler, sein Ergießen über die Schranken sind Fehler des feurigen Gefühls, der überströmenden Kraft. Bei so vieler Lebensfülle vergiebt man seinen Helden, wenn sie das gewöhnliche Maß überschreiten; sie erlangen dadurch das Vorrecht des tiefsten, wärmsten, kräftigsten Ausdrucks. Van Dyck strebt nach dieser Tiefe mit andern Mitteln; er will den Ernst, aber er will auch geschmackvoll sein. Seine Gestalten haben ein tiefes Pathos, aber sie streifen nicht selten an das Theatralische. Sie gewinnen an geistigem, schmerzlichem oder lieblichem Ausdruck nicht selten dadurch, daß ihre Form weniger voll, ihre Färbung weniger geröthet, ihr ganzes Wesen weniger sinnlich gehalten ist; allein dann wird auch die Seele so überwiegend gegen den Körper, daß fast die Wahrheit des Lebens gefährdet ist. Während Rubens schon in Form und Färbung der Gestalten, mithin in ihr angeborenes bleibendes Wesen, Fülle und Kraft mit reichem Maße legte, sparte van Dyck Kraft und Feuer für den Ausdruck des Moments, und läßt uns daher denselben höchst tief und lebendig empfinden, aber leicht tiefer, als es den Gestalten natürlich erscheint und so, daß sie fast das Gefühl einer Absichtlichkeit geben.*)

Die Differenz in der Auffassung der beiden großen Meister erklärt sich schon aus der Grundverschiedenheit ihres Charakters und ihrer Gemüthsart. Rubens besaß eine durchaus gesunde geistige Natur, ein klares selbstbewußtes Wesen, welches seinen Schwerpunkt im eigenen Innern nie verlieren konnte. Inmitten einer Zeit, die des Luges und Truges voll war und äußeren Glanz der inneren Befriedigung vorzog, behielt er den Glauben an die Menschheit und das Vertrauen, daß das Rechte, Gute und Schöne seinem endlichen Siege nicht entgehen könne. Sein ganzes Wesen hatte etwas Würdevolles und Imposantes, indem er sich weit über die kleinlichen Interessen des Privatlebens erhob und die Freude des Daseins nicht in berauschenden Genüssen des Augenblicks suchte. So zeichnen sich denn auch die Gebilde seiner Palette durch eine innerlich und äußerlich gleich wahre, ungeschminkte Natur aus und scheinen in sich abgeschlossen, um ihrer selbst willen, nicht des Beschauers wegen vorhanden zu sein. Anders bei van Dyck, der weder das erhebende Gefühl des für Recht und gemeines Wohl streitenden Patrioten, noch die sittlichen Bande des Familienlebens kannte. Schwach von Charakter, einem leichten und sorglosen Leben zugethan, mehr von äußeren

*) Schnaase, Niederl. Briefe S. 279.

Umständen und Zufälligkeiten als von wohlerwogenen Entschlüssen bestimmt, mangelte ihm die Sicherheit des Gefühls für einen naturgemäßen Ausdruck aller — ich möchte sagen — männlichen, d. h. die Kraft des Körpers und die Energie der Seele herausfordernden Affecte. Das Pathos seiner Helden erscheint meist abgeschwächt durch eine Beimischung von Sentimentalität. Seine Auffassung ist mehr dazu angethan, uns zu rühren, als zu ergreifen und zu erheben. Fast immer sind es äußerlich ruhige Situationen, in denen sich die Gestalten van Dyck's befinden. Die körperliche Action, soweit von einer solchen die Rede sein kann, erscheint als ein ganz untergeordnetes Moment, während sich alle Kunst des Meisters in dem Ausdrucke der Köpfe sammelt. Aus dieser Eigenthümlichkeit seines künstlerischen Wesens erklärt es sich denn auch, weshalb van Dyck gewisse Gegenstände der biblischen Geschichte und der Legende immer und immer von Neuem darstellte, wie den gekreuzigten Christus und die Beweinung des göttlichen Leichnams, von denen der erstere zwölf Mal, die letztere elf Mal vorkommt. Seine Lieblingsfiguren sind Maria und Magdalena, sei es, daß er beide als um den Tod Christi Leidtragende zusammenstellt, sei es, daß er jene als Mutter mit dem Kinde, diese als reuige Sünderin zur Darstellung bringt. Der Zug zum Sentimentalen, der ihm anhaftet, erklärt weiterhin van Dycks geringe Sympathie für den Gestaltenkreis der griechischen Mythe, den er, vielleicht von einem ganz richtigen Gefühle geleitet, mied, obwohl sein feiner Sinn für edle Körperbildungen, graziöse Stellungen und Einfachheit der Darstellung ihn mit kaum geringerem Anspruch zur Behandlung antiker Themata berechtigte, als seinen großen Lehrer die Naivetät der Empfindung bei größerem Mangel antiken Formgefühls.

Ungleich umfassender und, man darf wohl sagen bedeutender, als seine Thätigkeit auf dem Felde der historischen und mythologischen Composition, war seine Wirksamkeit als Portraitmaler. Daß der Künstler, welcher der Vollendung und Feinheit der Züge des menschlichen Antlitzes die Hauptwirkung seiner Schöpfungen verdankte, eine große Befähigung für die Bildnißmalerei besitzen mußte, wird Jedem einleuchten. Indeß nicht seine Geistesart allein bestimmte ihn vorzugsweise für dieses gemeiniglich als untergeordnet betrachtete Fach seiner Kunst. Aeußere Umstände drängten ihn in dem letzten Abschnitte seines kurzen Lebens fast mit Gewalt in diese Sphäre. Er lebte in England und malte für Engländer. Daraus erklärt sich zur Genüge, weshalb er das Schicksal des großen Holbein theilte und sich in vergeblichen Anstrengungen abmühte, seine schöpferische Kraft in monumentalen Werken

zur Geltung zu bringen. Der Fluch ungezügelter Leidenschaft, maßloser Vergnügungssucht band leider schon früh seinem Genius die Schwingen; denn das englische Gold wurde für ihn nur flüssig, wenn er sich der Vorliebe des Britenvolks für das Portrait bequemte. Tief empfand er den Druck der Abhängigkeit von der Macht des Geldes. Darf es uns deshalb Wunder nehmen, wenn wir den sonst so klaren Kopf durch alchymistische Thorheiten verwirrt sehen? Für die wachsenden Bedürfnisse seines glänzenden Haushalts reichten die immerhin bedeutenden Früchte seiner Arbeit nicht mehr aus. Sich aus dem Strudel eines fürstlichen Genußlebens herauszureißen, dazu fehlte ihm die moralische Kraft, und als er sich endlich gezwungen sah, dem Gewitter auszuweichen, welches sich über dem Haupte seines königlichen Gönners zusammenzog, war sein Muth gebrochen und seine körperliche Gesundheit so weit untergraben, daß sein Leben einem vorschnellen Tode zur Beute wurde.

Wer könnte sich der Klage über das tragische Geschick des großen Künstlers erwehren, dessen wunderbare Bildnisse noch heute den Beschauer mit unwiderstehlicher Gewalt fesseln! Wie tief mußte der geistige Blick des Mannes sein, dem die geheimsten Schubfächer der Seele nicht entgingen, der mit der feinsten Beobachtungsgabe das Wesentliche vom Zufälligen sonderte, und die Individualität so scharf herauszuarbeiten verstand, daß das Bild fast den Eindruck leibhaftigen Wesens hervorruft! Und mit welcher Ungezwungenheit, mit welch' edlem Anstand stellt er das Individuum hin! Wie vergeistigt er die Natur, ohne sie zu verfälschen! Daß Glück führte ihn in die höchsten Gesellschaftskreise ein und stellte ihm die Aufgabe, viele der bedeutendsten Menschen seiner Zeit zu portraitiren. Diese Menschen waren freilich andere als jene des 16. Jahrhunderts, und wenn ihre Bildnisse weniger imponiren, weniger Tiefe und abgeschlossenes Wesen zeigen als solche, an denen Tizian und Holbein ihre Kunst versuchten, so darf man den Unterschied der Zeiten nicht vergessen. Denn in den höheren Ständen des 17. Jahrhunderts hatte die moderne Bildung schon vielfach gewirkt; die Derbheit des Mittelalters war meist verschwunden und der Ueberrest der alten Kraft durch Ueberlegung und Vorstellung beherrscht. Der geistreiche Maler, dessen Kunst vorzugsweise die höheren Stände in Anspruch nahmen, hatte daher volle Gelegenheit, die Gabe scharfer Auffassung leiser Züge anzuwenden, und uns die feine Mischung von Würde und Weltklugheit, Grandezza und Intrigue, adligem Sinne und Gewissenlosigkeit, Religiosität und Laster in ihren individuellen Modificationen zu über-

liefern.*) Van Dyck hatte die Gewohnheiten, das Leben und Treiben der großen Welt tagtäglich vor Augen, und die unausgesetzte Beobachtung lehrte ihn leicht, Schein und Wirklichkeit zu unterscheiden, durch die Oberfläche auf den Grund der Seele zu schauen. So kommt es denn, daß wir in den Zügen historisch bekannter Personen, die seine Palette verewigt hat, oft das Schicksal derselben zu lesen vermeinen und dem Künstler eine Divinationsgabe für das vergangene und zukünftige Loos der Menschen zusprechen möchten. In manchem Bildnisse Karls I. wenigstens läßt sich der unglückweissagende Zug nicht wegleugnen, der, wie eine böse Ahnung, sich mit dem Ausdruck des Stolzes und der Siegesgewißheit mischt.

Die Familie van Dycks stammte aus dem Holländischen, wo sein Vater, Franz van Dyck, in Herzogenbusch als Glasmaler sich eines vortheilhaften Rufes erfreute. Nicht geringer wird uns der Ruf der Mutter, als einer geschickten Künstlerin in der Anfertigung von Stickereien mit figürlichen Compositionen eigener Erfindung, gepriesen. Die Neigung und Fähigkeit zur Kunstübung mußte also wohl dem Sohne schon im Blute liegen. Anton van Dyck wurde am 22. März 1599 geboren und zwar in Antwerpen, wo der Vater sich später als Kaufmann etablirt hatte und vermuthlich in Folge des Erfolges, dessen sich die Stickereien der Mutter erfreuten, zum Betriebe eines einträglichen Geschäfts in Webestoffen gelangt war. Die Neigung des Sohnes zur Malerei kam dem Wunsche der Eltern entgegen, die ihn zu Hendrik van Balen, den wir bereits als Lehrer des Franz Snyders kennen lernten, in die Lehre gaben.

Das war im Jahre 1610, wo van Dyck elf Jahre zählte. Trotz seiner großen Jugend gelangte der lernbegierige Schüler rasch in den Besitz einer außerordentlichen Gewandtheit in der Technik der Malerei. So vorgebildet kam van Dyck 1615 in die Werkstatt des Peter Paul Rubens, dessen Weltruf die jüngeren Talente nicht minder anzog wie seine liebenswürdige Art des Umgangs und des Unterrichts. Dem klaren Blicke des großen Meisters blieb die ungemeine Befähigung des jungen van Dyck nicht lange verborgen und da dieser zudem von guten Sitten und einnehmendem Aeußern war, so faßte der zweite Lehrer eine besondere Zuneigung zu dem talentvollen Schüler und bewahrte ihm dieselbe bis in's späte Alter.

Die geschwätzige Fama, nicht zufrieden mit dem gewöhnlichen, leicht erklärlichen Hergang der Dinge, hat indeß geglaubt, das Zutrauen, mit

*) Schnaase a. a. O. S. 282.

welchem Rubens seinen größten Schüler beschenkte, auf ein bestimmtes Factum zurückführen zu müssen, und da man aus der Uebereinstimmung mehrerer Berichterstatter in der Erzählung dieser Geschichte wohl vermuthen darf, daß sie einen Kern von Wahrheit einschließt, so mag sie auch hier nicht übergangen werden. Wie wir wissen, war es Rubens' Gewohnheit, nach vollendetem Tagewerk einen längern Spazierritt zu machen. Seine Abwesenheit pflegten dann wohl seine Schüler zu benutzen, um sich im Arbeitszimmer des Meisters umzusehen und an den eben begonnenen oder halbfertigen Gemälden Untersuchungen über die Manier des Farbenauftrags anzustellen. Das alte Factotum des Rubens'schen Hauswesens, Valveken mit Namen, nahm auch keinen Anstand, den jungen Herren, welche nicht unterließen, ihn anständig zu beschenken, das Cabinet seines Herrn zu öffnen, der, wie bekannt, weit davon entfernt war, Etwas für sich behalten und seinen Schülern verbergen zu wollen, was diesen für ihre Ausbildung hätte von Nutzen sein können. Eines Tages nun, als ihnen Valveken wiederum die Thüre zum Eintritt geöffnet hatte, kam es zwischen den jungen Künstlern zu Neckereien, wobei es schließlich etwas lebhaft zuging. Bei dieser Gelegenheit gerieth Abraham van Diepenbeek unglücklicher Weise so nahe an die Staffelei, an welcher Rubens erst kurz vorher gearbeitet hatte, daß er mit dem Ellenbogen in die frische Farbe fuhr und der auf dem Bilde dargestellten Maria Kinn und Backen, der Magdalena einen Theil des Armes verwischte. Alle bemerkten mit Schrecken den bösen Schaden, der der Verräther ihrer heimlichen Besuche werden mußte, und vergegenwärtigten sich den gerechten Zorn des Meisters über den an seiner Malerei verübten Frevel. „Was hilfts?“ rief darauf Jan van Hoeck seinen Mitschülern zu, „der Schaden muß reparirt werden und wir haben dazu nur noch drei Stunden Tag; der Geschickteste unter uns mag die Ausbesserung übernehmen. Ich schlage Anton van Dyck vor.“ Da auch die Uebrigen mit Freuden zustimmten, so griff van Dyck zur Palette des Meisters und ehe die Sonne untergegangen war, stand das Bild wieder in demselben Zustande da, wie es Rubens verlassen. Indeß warteten die Schuldigen am andern Tage nicht ohne Herzklopfen auf den Eintritt des Meisters. Diesem fiel auch, als er die Arbeit des vergangenen Tages überflog, die neugemalte Stelle auf. „Seht da“, rief er verwundert, „einen Kopf und einen Arm, der besser aussieht, als ich meine, ihn selbst gestern gemalt zu haben.“ Diese wohlwollende Aeußerung machte das Geständniß über das Geschehene leicht. Es konnte nur van Dyck gewesen sein, der Kopf und Arm in so

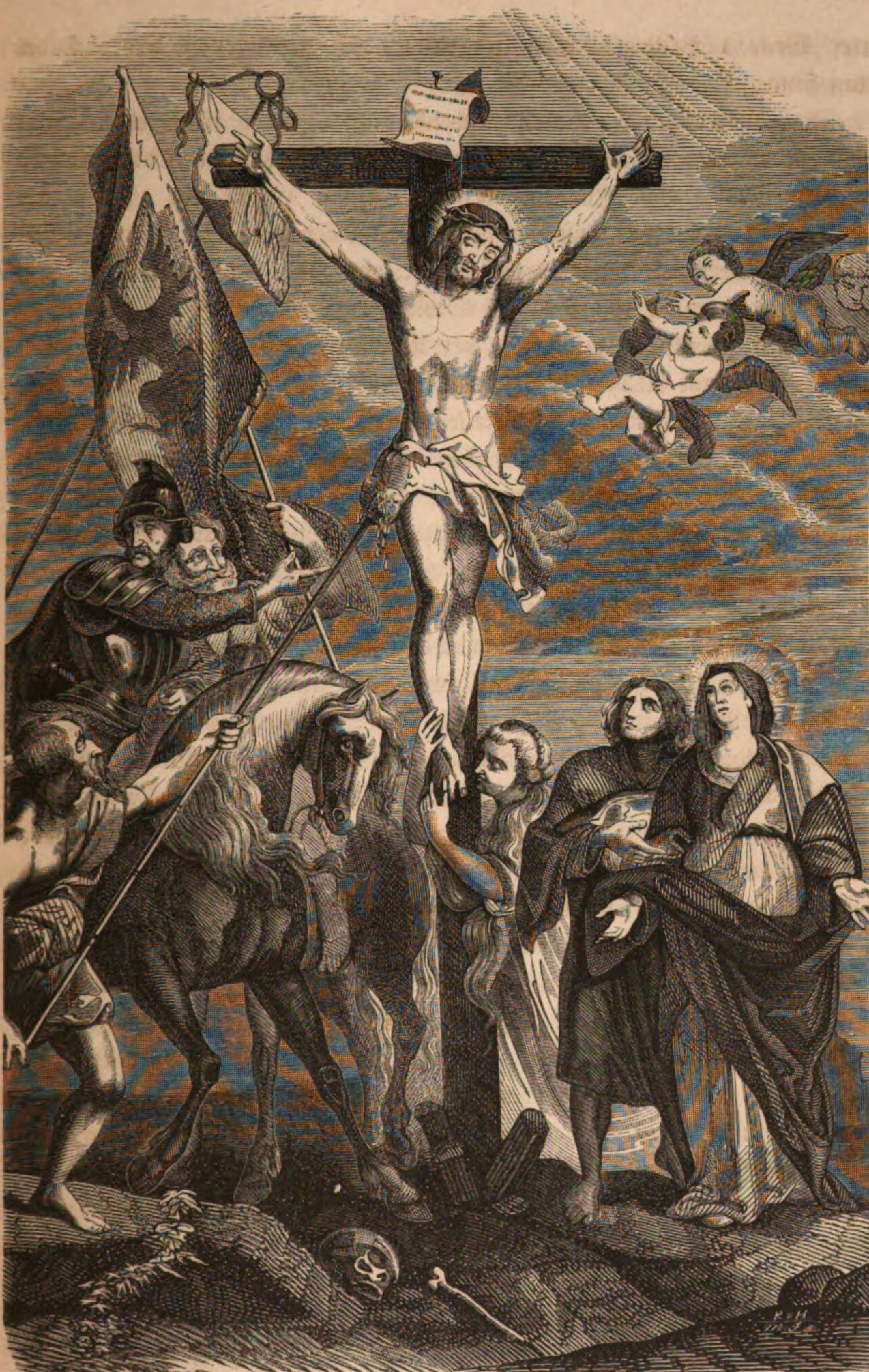
zarter Weise von Neuem modellirt hatte, daß der Meister keinen Tadel daran fand.

Die Auszeichnung, welche Rubens seinem kaum siebenzehnjährigen Schüler oder Gehülfen zu Theil werden ließ, blieb natürlich den Antwerpnern kein Geheimniß. Böse Zungen, welche gern das Große und Lautere begeifern und herabziehen, flüsterten der Welt in's Ohr, daß die besten Bilder, welche aus Rubens' Werkstatt hervorgingen, von van Dyck gemalt seien, dem jener den gebührenden Ruhm entziehe. Wie wenig Glauben solche Reden verdienten, geht wohl am besten aus der hohen Achtung hervor, welche van Dyck seinem Lehrer nie versagt hat, und aus der Bereitwilligkeit, mit welcher er, selbst als er selbständiger Meister geworden war, sich an der Ausführung von größeren Rubens'schen Gemälden, so namentlich im Jahre 1620 an der Decoration der Jesuiterkirche zu Antwerpen, betheiligte.

Van Dyck hatte das neunzehnte Jahr noch nicht zurückgelegt, als er bereits als Meister in der Gilde St. Lucas Aufnahme fand. Sein erstes größeres Werk, welches er selbständig ausführte, soll eine Kreuztragung für die Dominikanerkirche zu Antwerpen gewesen sein. Eins seiner bekanntesten Gemälde aus dieser Frühperiode ist die Verspottung Christi im Berliner Museum. Er erscheint in dieser Darstellung noch völlig abhängig von Rubens. Die Körperformen leiden an einer Derbheit die stellenweise geradezu an das Plumpe streift. Die Composition zeugt von realistischer Befangenheit und einem unausgebildeten Geschmack, während ein paar prächtige Köpfe bereits den gewandten Characterzeichner zu erkennen geben.

Im Jahre 1620 muß der Name unseres Meisters bereits einen vollwichtigen Klang in der Kunstwelt gehabt haben. Solches erhellt aus einem uns erhaltenen, in italienischer Sprache abgefaßten Schreiben an den Grafen Arundel *), der als Gelehrter und Kunstfreund unter den englischen Großen damaliger Zeit ebenso hervorragt, wie als muthiger Verfechter der parlamentarischen Rechte in den heißen Verfassungskämpfen seiner Nation. „Van Dyck", heißt es dort, „nimmt eine Stellung neben Rubens ein und seine Werke fangen an, kaum weniger geschätzt zu werden als die seines Meisters. Er ist ein junger Mann von einundzwanzig Jahren und gehört einer der reichsten Familien dieser Stadt an, so daß es nicht leicht sein wird, ihn zu einer Veränderung seines Wohnorts zu bewegen, um so mehr,

*) Mitgetheilt von Carpenter in dessen für van Dyck's Lebensgeschichte höchst wichtigen Pictorial notices, consisting of a memoir of Sir Antony van Dyck etc. London 1844. (In's Franz. übers. von L. Hymans. Anvers 1845.)



Christus am Kreuz. Altarblatt in der Kirche St. Michel in Gent, nach van Dyck.

als ihm das Beispiel des großen Erfolgs, den Rubens gehabt hat, vor Augen liegt." Es scheint indeß trotz des Zweifels, welchen der Briefschreiber ausspricht, dem Grafen Arundel gelungen zu sein, van Dyck zu einer Reise nach England zu bewegen, wo dieser zweifelsohne für eine Zeit lang sich in die Dienste Jakobs I. begab.*)

Dies Verhältniß mag aber nur von kurzer Dauer gewesen oder durch längere Urlaubszeiten unterbrochen worden sein, da wir van Dyck im Jahre 1620 und 1621 an den großen Arbeiten Rubens', unter anderen an der Ausführung des Gemäldeschmucks für die Galerie des Luxembourg betheiligt wissen. Auf den Rath seines vortrefflichen Lehrers entschloß sich van Dyck um diese Zeit eine italienische Studienreise zu unternehmen. Es scheint dazu eines besonderen Antriebs von Seiten seiner Freunde, namentlich Rubens', bedurft zu haben, und die Neider des letztern haben nicht verfehlt, auch hinter diesen Bemühungen für die völlige Ausbildung seines Schülers, ein selbstsüchtiges Motiv zu wittern, als habe Rubens nur aus Besorgniß vor dem steigenden Ruhme van Dycks dessen freiwillige Entfernung betrieben, um womöglich alle größeren und wichtigeren Aufträge an sich zu bringen.

Am 3. October 1621 machte sich van Dyck auf den Weg. Rubens hatte ihm eins seiner besten Pferde für die Reise geschenkt, als Gegengabe für zwei Gemälde, ein Ecce homo und einen Christus am Oelberg, die der dankbare Schüler bei seinem Abschiede dem Meister verehrt hatte. Die Reise ging über Brüssel und Leuven, vermuthlich der Rheinstraße zu. Die Sehnsucht nach dem gepriesenen Heimatlande der Kunst scheint indeß bei dem jugendlichen Meister nicht eben übergroß gewesen zu sein. Ein Liebesabenteuer hemmte bereits seine Bahn, als er eben die Thore von Brüssel im Rücken hatte, und veranlaßte ihn, in dem Dörfchen Sabenthem für einige Zeit Quartier zu nehmen, wo die Eltern eines jungen Mädchens, Anna van Ophem mit Namen, wohnten, deren Schönheit und Anmuth ihn Zweck und Ziel seiner Reise vergessen machte. Man zeigt noch jetzt in dem Schlosse Tervueren ein Gemälde van Dycks, welches in Begleitung einer Anzahl prächtiger Jagdhunde ein reizendes Mädchen darstellt, in welchem man des Künstlers erste Liebe erkennen will. Sicherer ist die Kunde von einer anderen Darstellung der Geliebten unter der Gestalt der h. Jungfrau auf einem Gemälde in der Kirche zu Sabenthem. Gegenstand desselben ist die heilige Familie, für deren ältere Glieder die Eltern der

---

*) Carpenter a. a. O. S. 8.

Anna van Ophem die Modelle hergegeben haben sollen. Da van Dyck außerdem für dieselbe Kirche noch sich selbst unter der Gestalt eines h. Martin, der seinen Mantel mit einem Bettler theilt, gemalt hat, so läßt sich schließen, daß sein Aufenthalt mehrere Wochen lang gedauert haben muß, bis die Kunde davon nach Antwerpen kam. Wie es heißt, soll dann auf Rubens' Betreiben ein aus Rom gebürtiger Kunstfreund Girolamo Nanni den verliebten Künstler aufgesucht und ihn zur Weiterreise nach Italien unter seiner Begleitung bewogen haben.

Das nächste Ziel der Reise war Venedig; denn wie für Rubens, so hatten auch für van Dyck die großen Coloristen Italiens Tizian und Paul Veronese das allermeiste Interesse. Nicht weniger mögen ihn die Gemälde des Giorgione, namentlich dessen lebenswarme Bildnisse angesprochen haben; denn die Spuren des Studiums dieses Meisters sind in manchem Werke erkennbar, welches er während und nach seiner italienischen Reise entstehen ließ.

Eingedenk der Erfahrungen, welche Rubens gemacht hatte, begab sich van Dyck von Venedig schon im Jahre 1622 nach Genua, jener Stadt, wo er die meiste Aussicht hatte, seine Kasse zu füllen; denn der lebenslustige Künstler verstand sich nicht auf eine knappe Eintheilung seiner Ausgaben, und es mochte ihm wohl ebensosehr am Herzen liegen, Italien zu genießen, wie dessen Kunstschätze zu studiren.

Van Dyck fand in Genua eine seinen Erwartungen vollkommen entsprechende Aufnahme. Wie konnte es auch anders sein, da er der treffliche Schüler eines Meisters war, der vor einer Reihe von zwölf Jahren in derselben Stadt eine große Zahl freigebiger Bewunderer gefunden, und den man nur mit großem Bedauern aus ihren Mauern hatte scheiden sehen! Doch nicht in der Kunst allein vermochte van Dyck mit Rubens zu rivalisiren, auch durch sein persönliches Wesen führte er sich bei den Genuesern in gleich vortheilhafter Weise ein wie sein Vorgänger. Zwar war er klein von Gestalt, aber von schlankem und wohlproportionirtem Körperbau. Sein Gesicht zeigte ein feines Profil, eine bedeutende Stirn und ein Auge von mildem Feuer mit einem leisen Zuge zur Melancholie. Sein Benehmen war leicht und ungezwungen, seine Unterhaltung gewandt und anziehend, wenn auch weniger gehaltvoll und von nicht so umfassenden Kenntnissen getragen, wie es bei Rubens der Fall war. Van Dyck imponirte nicht wie Rubens, aber er gewann die Herzen auf leichtere Weise. Dem ernsten Sinne mochte die gedankenreiche Art des Lehrers besser zusagen, in weiteren Kreisen, wo der erste Eindruck die Ge-

müther besticht, das Gefühl das Urtheil fällt, dürfte van Dyck vielleicht im Vortheile gewesen sein. Binnen kurzer Zeit stand er mit allen kunstliebenden Großen Genua's in regem Verkehr. Die Balbi, Brignole, Doria, Spinola, Durazzo u. s. w. durften die Gelegenheit nicht versäumen, ihre Galerien um einen bedeutenden Künstlernamen zu vermehren. Indeß scheint er fast nur für Portraitdarstellungen in Anspruch genommen zu sein, wie er denn überhaupt in Italien nur wenig Bilder gemalt hat, die dem idealen Gebiete angehören. Wenn wir uns erinnern, was Poussin von den italienischen Portraitisten jener Zeit hielt, so erklärt sich diese Erscheinung leicht aus dem wunderbaren Eindruck, den die Bildnisse van Dyck's bei aller Welt hervorgebracht haben mögen.

Die in Genua von ihm gemalten Bilder verrathen einen ganz eigenthümlichen Charakter. Die Formen der Köpfe haben durch eine gewisse Vereinfachung etwas ungemein Edles, der etwas gegen das Röthliche spielende Ton des Fleisches hat öfter etwas Dichteres und minder Klares als in anderen Bildern des Meisters. In den Anzügen walten Schwarz und ein tiefes Purpurroth vor, die Gesammtwirkung endlich hat etwas sehr Gesättigtes und Feierliches. Die Hauptbeispiele dieser Art sind die Bildnisse der Familien Brignole und Durazzo in deren Palästen zu Genua.*) Unter diesen wieder ist das große Reiterbild des Marchese A. G. Brignole das wichtigste.

Nach einem ungefähr einjährigen Aufenthalte in der Hauptstadt Liguriens ging van Dyck nach Rom, wo er fast gleichzeitig mit Poussin eingetroffen sein mag. Wenn er dort auch nicht in ähnlicher Weise wie in Genua als anerkannte Größe begrüßt wurde, so genügte doch das lebhafte Interesse, welches der Cardinal Bentivoglio, ehemals päpstlicher Nuntius in den Niederlanden, für ihn an den Tag legte, vollkommen, um ihn rasch in die Gunst vieler römischer Großen einzuführen. Das Bildniß des genannten Cardinals, welches er in Rom ausführte (jetzt eine Hauptzierde der Galerie des Palastes Pitti zu Florenz), nennt Burckhardt**) ein Wunderwerk der Malerei. Die gastfreie und ehrenvolle Aufnahme, welche der Künstler im Hause des angesehenen Prälaten fand, mag ihn wohl gespornt haben, in diesem Bildniß den vollgültigsten Beweis seiner Ueberlegenheit über seine italienischen Kunstgenossen im Portraitfache zu liefern. Bald wurden ihm nun auch Auszeichnungen von den einflußreichsten Personen in der Umgebung

*) Waagen, Handb. der deutschen und niederl. Malerschulen. II. S. 34.
**) Cicerone, S. 1021.

des Papstes, ja von diesem selbst zu Theil. Man bewunderte in ihm ebenso sehr den Maler wie man sich in den höhern Gesellschaftskreisen von den glatten Umgangsformen des gewandten Cavaliers angesprochen fühlte. Man muß sich erinnern, in welchen Mißcredit der größte Theil der römischen Künstler-



Danae. Nach einem Gemälde van Dycks in der Dresdener Galerie.

schaft damaliger Zeit durch schmutzigen Brodneid, gehässige Verkleinerungssucht, kriechende Liebedienerei oder hochfahrende Unverschämtheit gerathen war, um die Zuvorkommenheit zu begreifen, mit welcher van Dyck von Fürsten und Prälaten aufgenommen wurde. Er war nicht der Arbeiter, der für einen karg abgemessenen Lohn eine bestimmte Fläche mit Formen und

Farben füllte, er war der feine Höfling, der nur aus Gefälligkeit sich zur Ausführung von Aufträgen zu verstehen schien, und den Geldgewinn als Bagatelle behandelte. Kein Wunder, daß sein außergewöhnlicher Erfolg seine Kunstgenossen verdroß, vor Allen seine eigenen Landsleute, nachdem diese, die eine eigene Körperschaft („Schilderbent") in Rom bildeten, sich vergebens bemüht hatten, den neuen Ankömmling in ihre Gesellschaft zu bringen. Der gemeine Ton, welcher in diesen Kreisen Sitte war, das zügellose Treiben in einem rein materiellen Genußleben stieß van Dyck ab, der lieber den Vergnügungen nachging, welche ihm der Umgang in den höheren Gesellschaftskreisen darbot. Auch er liebte den Wein, aber er liebte ihn in guter Gesellschaft zu trinken, auch er suchte den Verkehr der Frauen, aber nicht solcher, deren Reize für jeden Preis jedem Andern feil waren. Indeß sollte er nachgerade empfinden, daß eine solch exclusive Stellung seinen Kunstgenossen gegenüber in Rom eine kaum haltbare war. Der pittore cavalieresco, wie man ihn nannte, wurde bald die Zielscheibe gehässiger Witzeleien und bösartiger Angriffe, so daß er es vorzog, nach einem etwa zweijährigen Verweilen, die ewige Stadt zu verlassen und sich nach Florenz zu wenden.

In der Stadt der Mediceer fand er an Justus Susterman*) einen liebenswürdigen Landsmann und in der Folge einen treuen Freund. Doch scheint sein dortiger Aufenthalt nicht von langer Dauer gewesen zu sein, vermuthlich weil seine alten Gönner in Genua ihn mit Aufforderungen zu baldiger Rückkehr angingen. So finden wir ihn denn im Jahre 1625 von Neuem in Genua wieder. Von dort aus machte er noch einen Ausflug zur See nach Palermo, wo er die Bildnisse des Vicekönigs von Sicilien, Philibert von Savoyen und des Prinzen von Carignan, Thomas von Savoyen (jetzt im königlichen Palaste zu Turin), anfertigte. Der Erstere bestellte bei ihm auch ein großes Altarblatt für das Oratorium der Kirche S. Domenico. Dasselbe wurde jedoch erst in Genua vollendet, und ist als eins seiner berühmtesten Gemälde unter dem Namen Madonna del rosario bekannt. Der Ausbruch der Pest in Palermo trieb ihn nämlich nach kurzer Zeit wieder zu Schiffe. Er erreichte wohlbehalten Genua, blieb dort bis zum Jahre 1626 und kehrte dann nach einem fünfjährigem Aufenthalt in Italien über Marseille und Paris nach seiner Heimat zurück.

Der Gewinn, welchen van Dyck aus Italien für seine Kunstweise mitbrachte, ist ein außerordentlicher zu nennen. Dort war er als Künstler ge-

---

*) Vergl. S. 287.

wissermaßen erst zu sich selbst gekommen. Er hatte Alles das abgestreift, was durch die Nachahmung des Rubens Fremdartiges in sein künstlerisches Wesen gerathen war. Jetzt kannte er seine Kraft vollkommen, um sie nicht an Gegenstände zu verschwenden, die der natürlichen Richtung seines Talentes widerstrebten, oder die Grenzen seiner Begabung überschritten. Er hatte sich vollständig losgesagt von der auf das Leidenschaftliche und Ueberschwängliche gerichteten Weise seines Lehrers und sich seine eigene gebildet. Statt des Ausdrucks gewaltsamer Affecte, statt der Formen einer derberen Natur suchte er in den anmuthsvolleren Bildungen, in dem zarteren Schmelz des Colorits, in der tieferen Stimmung der Farbe es mehr den italienischen Meistern, vornehmlich dem Tizian, gleich zu thun, und dabei mehr den Ausdruck innerlicher Empfindungen, einer süßeren Liebe, eines geistigeren Schmerzes, einer eindringlicheren Rührung hervorzuheben.*)

Von seinen Gemälden, welche unmittelbar unter den Eindrücken der italienischen Kunstschätze entstanden zu sein scheinen, merken wir hier an: eine aufwärts blickende Madonna im Palast Pitti zu Florenz, von ungemeiner Schönheit, einen Christus am Kreuz im Belvedere zu Wien, Simson von Delila verrathen, in derselben Galerie, die große Beweinung Christi im Museum zu Antwerpen, ferner die (von Einigen angezweifelte) Darstellung der den Goldregen auffangenden Danaë in der Dresdner Galerie.

Bei seiner Rückkehr nach Antwerpen fand van Dyck auch dort große Anerkennung, und zahlreiche bedeutende Aufträge, die er in der Vaterstadt wie aus anderen Städten der Niederlande empfing, beweisen zur Genüge, wie sehr man sein Talent zu schätzen wußte. Das durch künstlerischen Gehalt wie durch Umfang bedeutendste unter diesen Werken ist die im Jahre 1627 ausgeführte Kreuzigung in der Kathedrale von Mecheln. Die ziemlich reiche Composition ist mit vielem Stylgefühl abgewogen, der Moment des Verscheidens und die dadurch hervorgebrachte Wirkung ist in ergreifender Weise vergegenwärtigt. Die Abstufung des Schmerzes von dem tiefsten der Maria bis zu dem leidenschaftlichsten der Magdalena ist vortrefflich. Auch der Ausdruck in dem gläubigen Hauptmann zu Rosse ist wahr und sprechend. Die edlen Formen sind von sehr guter Zeichnung, die harmonisch-düstere Haltung des Ganzen, bei hereinbrechender Finsterniß, vortrefflich.**) Das Gemälde leidet nur wie viele andere aus jener Periode in den Schattenpartien an einem schwerbraunen Tone, der von Fach-

*) Kugler, Handbuch der Gesch. der Malerei. II. 412.

**) Waagen a. a. O. II. S. 35.

männern aus der unglücklichen Manier erklärt wird, die van Dyck in Italien angenommen hatte, nämlich auf einem dunklen Grunde von Bolus zu malen, welcher späterhin leicht durchschlägt und die oberen Farben verändert. Aus derselben Zeit (1629) stammt eine thronende Maria mit dem Christuskinde, welches der h. Rosalie einen Kranz überreicht, ursprünglich für eine geistliche Brüderschaft in Antwerpen gemalt, jetzt im Belvedere zu Wien, „in Composition, Adel der Charaktere, tiefer tizianischer Glut der Farbe eines seiner schönsten Bilder." Derselben Periode schreibt Waagen ein Marienbild in der Eremitage zu St. Petersburg zu, mit einem Engeltanze, dem Mutter und Kind nebst dem h. Joseph zuschauen.

Die Erfolge, welche van Dyck in seiner Heimat errang, weckten indeß auch dort den Neid einiger Maler. Namentlich sollen Cornelius Schut und van Hoeck sich alle Mühe gegeben haben, ihm Hindernisse in den Weg zu legen. Wie dem auch sein mag, soviel steht augenscheinlich fest, daß ihm aus Antwerpen selbst nur wenige und geringere Aufträge auf historische Gemälde zugekommen sind, da sich gerade in den dortigen Kirchen, sowie in dem Museum nur eine verhältnißmäßig sehr kleine Anzahl von van Dyck's findet. Das letztere zählt im ganzen nur vier ächte Bilder des Meisters. Indeß ist das Verhältniß auch aus andern Gründen begreiflich, insofern als der große Ruf der Rubens'schen Werkstatt vorerst seine Wirkung behielt und die meisten Aufträge anzog. Es wird erzählt, Rubens selbst habe van Dyck den Rath gegeben, sich auf das Portraitfach zu beschränken, da dies seinem Talente größere Aussicht auf Erfolg böte, und darauf hin hat man den Schluß gebaut, daß der ältere Meister die Concurrenz des jüngeren gefürchtet und ihn, wie früher aus dem Lande, so jetzt von dem Felde der Historienmalerei zu verdrängen gesucht habe. Dieser Schluß hat aber lahme Beine und stimmt durchaus nicht zu dem wahrhaftigen Character des edelgesinnten Mannes, der seine Freude an jeder tüchtigen Kunstleistung hatte und junge Kräfte mehr aufzumuntern als zurückzuschrecken liebte. Van Dyck mag es übrigens seinem Fortkommen dienlicher gehalten haben, sich in den reichen Städten seines Vaterlandes umzuschauen und dort Bestellungen aufzusuchen. So sehen wir ihn unter anderen in Courtray (Kortryck) beschäftigt, wo er für die Chorkapelle der Frauenkirche seine berühmte Aufrichtung des Kreuzes malte. Das Histörchen von der Unzufriedenheit der Kirchenvorsteher mit der Ausführung dieser Darstellung, welches von älteren Berichterstattern erzählt wird, ist, beiläufig bemerkt, längst in das Reich der Fabeln verwiesen, da aus einem eigenhändigen

Briefe*) des Meisters hervorgeht, daß ihm nicht blos bereitwillig die bedungene Summe von 600 Gulden ausgezahlt, sondern auch als Zeichen besonderen Wohlwollens eine Sendung frischer Waffeln, eines berühmten Nationalgebäcks der Stadt, nach Antwerpen gemacht wurde. Um dieselbe Zeit malte er einen nicht minder vortrefflichen Christus am Kreuz für eine Kapelle der Kirche zu St. Michael in Gent, dann für die Kapuziner zu Brüssel einen h. Antonius von Padua, der das Christuskind



Van Dycks Gattin als Madonna.

hält, jetzt im Museum daselbst, und für die Kapuziner von Dendermonde einen h. Franz in der Ekstase, jetzt in demselben Museum aufbewahrt.

Aus diesen Beispielen geht klar hervor, daß, wenn Rubens seinem großen Schüler wirklich den oben erwähnten Rath gegeben, dieser sich denselben wenig zu Herzen genommen hat. Auf das ausschließliche Portraitfach gerieth van Dyck erst nach seiner Uebersiedelung nach England aus früher bereits dargelegten Gründen. Freilich hat er es nicht verschmäht, auch in dieser

*) Veröffentlicht durch van Hasselt im Bulletin de l'académie archéologique 1843.

Gattung seinen großen Ruf in der Heimat zu bewähren, ja er sammelte mit großem Eifer interessante Physiognomien für seine Mappe, namentlich von den historisch berühmten Personen seiner Zeit, Fürsten, Künstlern, Gelehrten, Staatsmännern, Feldherren und schärfte dadurch seinen psychologischen Blick wie vielleicht kein zweiter Maler. Die herrliche Frucht dieses physiognomischen Sammeleifers ist eine Serie von Kupferstichen, welche er zum Theil selbst in höchst geistreicher Weise radirt hat, zum Theil unter seiner Aufsicht von den besten Stechern ausführen ließ. Sie führt den Titel: Icones principum, virorum doctorum, pictorum etc. numero XC ab Antonio van Dyck eleganter ad vivum expressae ejusque sumptibus aeri incisae. Antverpiae 1636. Dies Werk wurde 1646 zum zweiten Male aufgelegt, und erlebte seither unter dem Titel: „Iconographie de van Dyck" eine Reihenfolge von mehr als zwölf Auflagen in verschiedener Zusammenstellung mit Ergänzungen und Erweiterungen.

Im Portraitfache fand van Dyck hauptsächlich in Brüssel Gelegenheit, seine große Geschicklichkeit zu zeigen. Dort malte er u. A. das schöne Bildniß der Infantin Isabella, welches man gegenwärtig im Belvedere zu Wien sieht, dann das prachtvolle Reiterbild des Marquis von Aytona, Franz von Moncada, Oberbefehlshabers der spanischen Truppen in den Niederlanden, (im Louvre). [Auf einem muthigen Schimmel blickt der Feldherr in glänzender Rüstung, den Kommandostab in der Rechten, in stolzer Ruhe vor sich hin. In Auffassung, Zeichnung, Beleuchtung, Tiefe und Klarheit, der warmen Färbung, geistreicher und fleißiger Behandlung, ist dieses das schönste Bildniß zu Pferde, welches van Dyck gemalt, ja wohl überhaupt das schönste Portraitbildniß dieser Art, was es giebt.] *)

Der Ruf seiner Portraitdarstellungen veranlaßte auch den Prinzen von Oranien, Heinrich von Nassau, den seltenen Künstler nach dem Haag zu berufen, um sich und seine Familie von ihm malen zu lassen. Der Meister ergriff mit Vergnügen diese Gelegenheit, um sich mit den Kunstgenossen des stammverwandten Nachbarlandes bekannt zu machen, was ihm ohne den Freipaß der holländischen Regierung kaum möglich gewesen wäre, da ein Heerescordon der Vereinigten Staaten die Grenze absperrte. Während seines Aufenthalts in Holland besuchte er auch den zu jener Zeit in großem Rufe stehenden Bildnißmaler Franz Hals in Haarlem, um sich von ihm malen zu lassen. Nach einer hübschen Anekdote, die Houbraken mitgetheilt

*) Waagen a. a. O. S. 36.

hat, erlaubte sich van Dyck bei diesem Besuche einen Scherz mit dem als lustigen Bruder wohlbekannten Künstler. Da er diesen nämlich nicht zu Hause traf, so ließ er ihn aus der Schenke, in welcher Franz Hals den größten Theil seiner Zeit zuzubringen pflegte, mit dem Bemerken holen, daß ein fremder Herr da sei, der sogleich gemalt zu sein wünsche. Hals, obwohl er sich ungern von seiner Gesellschaft trennte, kann gleichwohl dem höchst elegant auftretenden Fremdling den Wunsch nicht versagen und macht sich ohne Zaudern an die Arbeit, so daß in wenigen Stunden daß Bildniß van Dyck's auf der Leinwand haftet. Dieser erklärt sich ganz zufriedengestellt, bemerkt aber, er habe sich das Malen nicht so leicht gedacht, und wolle doch einmal versuchen, ob er nicht eben so schnell das Portrait des Malers zu Stande bringen könne. Hals, anfangs glaubend, der Fremde sei irrsinnig, läßt ihn gewähren, sagt sich aber bald, daß er es nach der Art wie jener Pinsel und Palette handhabt und dann wieder einen langen Blick auf sein Original wirft, mit einem kunsterfahrenen Dilettanten zu thun haben müsse. Endlich ist der Fremde fertig und ruft den neugierigen Maler zur Beurtheilung des Bildes herbei. „Du bist kein Anderer als van Dyck", war das erste Wort, was Hals ausrief, indem er gleichzeitig den berühmten Rivalen umarmte und seine innigste Freude über solche Ueberraschung an den Tag legte. Zum Abschied beschenkte der freigebige Cavalier die Kinder seines neuen Freundes mit Goldstücken, die, wie die böse Fama erzählt, der immer durstige Vater, selig über das heitere Begegniß, sofort mit seiner lustigen Kneipgesellschaft vertrunken haben soll.*)

Gegen Ende der zwanziger Jahre scheint van Dyck wieder in nähere Beziehung zu den Kunstfreunden Englands und, wenigstens indirect, auch zum englischen Hofe getreten zu sein. Aus den Mittheilungen Carpenter's geht hervor, daß Karl I. schon vor der Zeit, als Rubens in den politischen Angelegenheiten seines Vaterlandes zuerst nach London kam, lebhaftes Interesse an den Werken van Dyck's nahm. So kaufte er unter Anderem von einem seiner Hofleute zu Anfang des Jahres 1629 eine von unserm Meister gemalte Darstellung aus der Geschichte Rinaldo's und der Armide.**) Auch der Architekt Gerbier, dem wir schon in Rubens'

*) Descamps, Vie des peintres flamands. I. S. 361.

**) Beleg dafür ist ein in den Schatz-Rechnungen enthaltener Nachweis, welcher lautet: „An Endymion Porter die Summe von 78 Pfund für ein Bild, Armide und Rinaldo darstellend, welches derselbe von Herrn van Dyck aus Antwerpen gekauft und seiner Majestät überlassen hat ɪc."

Lebensgeschichte begegnet sind, erwarb von van Dyck für den König ein Gemälde, welches die Madonna mit der h. Katharina darstellte. Der Wunsch, den berühmten Künstler ganz in der Nähe zu wissen, mag sich indeß bei Karl I. erst lebhafter eingestellt haben, als Rubens nach Abschluß des Friedens mit Spanien London verlassen hatte. Durch die Abreise des trefflichen Meisters war eine Lücke in dem gewohnten Lebenskreise des Königs entstanden, dem der Umgang mit dem feingebildeten und liebenswürdigen Manne je länger je mehr zum Bedürfniß geworden war. Er suchte Ersatz in van Dyck, ließ Unterhandlungen mit demselben anknüpfen und bewirkte dessen Uebersiedelung nach England im Jahre 1632.

Als van Dyck an den Hof Karls I. kam, waren dort gute Zeiten. Die Bill of rights und das Parlament waren so gut wie beseitigt, und ein dauernder Frieden hob den Wohlstand der Bevölkerung. Der Bürgerstand schien sich den Verlust der alten Freiheiten und das absolute Regiment der Krone ohne Murren gefallen zu lassen, da Gewerbe und Handel blühten, und mäßigere Ansprüche an das Steuervermögen des Volks erhoben wurden als zur Zeit Buckingham's und des spanisch-französischen Krieges. Auch ein Theil des hohen Adels verschmerzte die Verkümmerung oder Sistirung seiner parlamentarischen Rechte und lebte mit der Krone anscheinend im tiefsten Frieden. Eine bessere Zeit konnte also unser Meister nicht treffen, um in England Glück zu machen.

Bei seiner Ankunft in London, Ende März 1632, wurde van Dyck mit seiner Dienerschaft vorläufig bei einem Hofbeamten, Eduard Norgate, untergebracht, der auch für Rechnung der Krone die Beköstigung der Gäste zu besorgen hatte.*) Sodann erhielt Inigo Jones, der zu damaliger Zeit berühmteste Architect Englands, den Auftrag, für den Künstler eine passende Wohnung zu suchen und herzurichten. In Folge dessen bezog van Dyck für die Wintermonate ein geräumiges Quartier in dem ehemaligen Dominikanerkloster (Blackfriars); für den Sommer wurde ihm das Schloß Eltham in der Grafschaft Kent angewiesen. Es lag sogar in der Absicht des Königs, ihm ein eigenes Haus von seinem Hofbaumeister errichten zu lassen; doch mag der Plan an der Finanznoth gescheitert sein, in welche die königliche Kasse nach Verlauf einiger Jahre versetzt wurde.

---

*) Ein Zahlungsbefehl des königl. Privat-Cabinets vom 21. Mai 1632 lautet auf 15 Shilling tägliche Remuneration vom 1. April anfangend und so lange dauernd „als der Aufenthalt van Dycks in diesem Lande währt.“

Van Dyck fühlte sich bald heimisch in seinem neuen Lebenskreise. Der König behandelte ihn mit großer Auszeichnung und der hohe Adel folgte diesem Beispiel. Ganz besonders nahm sich seiner Sir Kenelm Digby an, der, wie der Graf Arundel, ein großer Verehrer der schönen Künste war, und hauptsächlich darauf hingearbeitet hatte, daß der König sich zur Berufung des Künstlers entschlossen. Das Bildniß der schönen, jung verstorbenen Gattin dieses Mannes war eins der ersten, welches van Dyck in England ausführte. Im Auftrag des Königs malte er bald nach seiner Ankunft das große Familienbild, welches Karl I. nebst seiner Gemahlin, dem Prinzen von Wales und der Prinzessin Mary darstellt und sich noch jetzt in dem van Dyck-Saale des Schlosses Windsor befindet.

Drei Monate nach seiner Ankunft erhob ihn der König in den Ritterstand und ertheilte ihm den Titel des ersten Malers ihrer Majestäten. Gleichzeitig machte er ihm eine goldene Kette zum Geschenk und dazu sein mit Diamanten besetztes Miniaturbildniß. Im October 1633 verlieh er ihm ein Jahrgehalt von 200 Pfund Sterling. Karl I. fand immer mehr Geschmack an der liebenswürdigen Persönlichkeit des flamändischen Malers und ließ es auch fernerhin an Freundschaftsbezeugungen aller Art nicht fehlen. Die Besuche in der Werkstatt des Künstlers gehörten zu seinen liebsten Zerstreuungen. Nicht selten verließ er Whitehall, um sich über die Themse nach Blackfriars fahren zu lassen, wo er dann einige Stunden bei van Dyck verweilte, sei es um dessen Arbeit zuzuschauen, sei es um sich mit ihm über Kunst und Künstler zu unterhalten. Die angesehensten Personen aus der Umgebung des Königs ahmten dessen Beispiel nach, vor Allem die Damen, deren Liebling der ritterliche Maler wurde. Bald gehörte es allgemein zum guten Tone, mit van Dyck zu verkehren und seinen Besuch zu empfangen. Alles, was auf Jugend und Schönheit Anspruch machte, eilte, seine Gestalt durch den Pinsel des bewunderten Meisters verewigen zu lassen. So entstand jene endlose Reihe von Portraits seiner Hand, welche sich zum größten Theile noch jetzt auf den Wohnsitzen des englischen Adels finden.

Es war nur zu natürlich, daß der in dem frischesten Mannesalter stehende, für Frauengunst leicht zugängliche, bildschöne Meister die Gelegenheit benutzte, um bald hier, bald dort vertrautere Verhältnisse anzuknüpfen. Doch war keins derselben von längerem Bestand. So schnell und rückhaltlos sich van Dyck den ersten Impulsen der Leidenschaft überließ, so schnell verrauchte auch das Feuer der Neigung bei ihm. Mitunter begegnete es ihm auch,

daß er sich in seinen Liebeshoffnungen betrogen sah, wie bei der Gouvernante der Prinzessin Mary, Lady Stanhope, die sich verschiedene Male von ihm malen ließ, aber nur um mit den Bildnissen ihrem Geliebten, Sir Raleigh, ein Geschenk zu machen. Ein anderes Mal wäre ihm seine Untreue beinahe theuer zu stehen gekommen. Margarethe Lemon, eine durch ihre galanten Abenteuer berühmte Schönheit, soll nichts Geringeres beabsichtigt haben, als dem treulosen Künstler den Daumen der rechten Hand abzuschneiden, damit er nicht mehr malen könne. Der Anschlag mißglückte indeß, und das gefährliche Weib zog es vor, mit einem andern ihrer Verehrer nach Flandern zu entweichen.

Interessant ist es, was de Piles aus dem Munde seines Freundes Jabach über das Verfahren berichtet, welches van Dyck beim Portraitmalen zu beobachten pflegte. Der Meister bestimmte den Personen, die er malen sollte, den Tag und die Stunde, und arbeitete an einem Bildnisse auf einmal nicht mehr als eine Stunde, er mochte es erst entwerfen oder bereits ausmalen. Meldete ihm nun die Glocke, daß die Stunde verflossen sei: so stand er auf und machte der Person ein Compliment, um ihr gleichsam zu sagen, daß es für diesen Tag genug sei, und verabredete mit ihr einen andern Tag und eine andere Stunde. Hierauf kam sein Kammerdiener, wusch seine Pinsel aus und machte ihm eine andere Palette zurecht, da er indessen eine andere Person, welcher er die folgende Stunde anberaumt, zu empfangen hatte. Auf diese Weise konnte er in einem Tage mit einer außerordentlichen Geschwindigkeit an mehreren Bildnissen arbeiten. Hatte er ein Bildniß leicht entworfen, so ließ er die Person die Stellung machen, die er vorher ausgedacht. Ihre Leibesgestalt aber und das Kleidungswesen, das er auf ganz edle Weise mit feinstem Geschmack zu ordnen verstand, zeichnete er in einer Viertelstunde mit weißer und schwarzer Kreide auf blaues Papier. Diesen Entwurf gab er hierauf geschickten Leuten, die er bei sich hatte, und ließ ihn nach denselben Kleidern ausmalen, welche ihm die Portraitbesteller auf Verlangen zusandten. Hatten seine Schüler an den Gewändern soviel nach der Wirklichkeit gemalt als sie vermochten, so ging er die Stoffmalerei leicht durch und brachte vermöge seiner Einsicht in kurzer Zeit das Künstlerische und Wahre überall an, welches wir noch im Stofflichen seiner Portraitstücke bewundern. In Rücksicht auf schöne Händemalerei unterhielt er auf seine Kosten Leute beider Geschlechter in seinem Hause, die ihm mit ihren ausgezeichnet schönen Handformen zur Hand sein mußten.

Sein Hauswesen richtete van Dyck in Blackfriars auf großem Fuß ein. Schon als er in London eintraf, führte er nicht weniger als sechs Diener mit sich, wie aus einer Notiz in einem noch erhaltenen Fremdenverzeichniß hervorgeht. Bei allen Festlichkeiten, welche er in seinem Hause veranstaltete, herrschte ein feiner Luxus. Für Unterhaltung jeder Art war dabei gesorgt. Eine ganze Musikbande stand in seinem Solde, die ihm, wenn es ihm beliebte, aufspielen mußte Es wird auch erzählt, daß er die Personen, welche sich von ihm malen ließen, gewöhnlich zu Tische geladen habe, um ihre Züge und Manieren mit unbemerktem Blicke ablauschen und um so viel wahrer wiedergeben zu können. Seine Freigebigkeit kannte keine Grenzen und kein Geschenk war ihm zu theuer, wenn er darauf ausging, die Gunst eines schönen Weibes zu gewinnen. Bei solchem Leben und Treiben konnte er freilich nicht wie Rubens Reichthümer anhäufen, sondern lief Gefahr, die materiellen Grundlagen seiner Existenz zu untergraben. Seine Einnahmen waren allerdings sehr bedeutend, da er ungemein rasch zu arbeiten wußte und es in seiner spätern Zeit nicht mehr so gewissenhaft mit der Durchführung seiner Aufgaben nahm. Indeß war sein Geldgewinn keineswegs so exorbitant, wie er heutigentags bei den Künstlern ersten Ranges zu sein pflegt. Allerdings wurden ihm für lebensgroße Portraits in ganzer Figur wohl 50 Pfund, für Brustbilder 30 Pfund Sterling gezahlt, aber die Regel wird dies nicht gewesen sein. An seinen Rechnungen, die er der Schatzkammer für die im Auftrage des Königs angefertigten Gemälde einreichte, fanden häufig sehr bedeutende Reductionen statt. Für das oben erwähnte große Familienbild erhielt er 100 Pfund und die gleiche Summe, statt des geforderten doppelt so hohen Preises, für seine berühmte Portraitdarstellung Karls I., welche den vom Pferde abgesessenen König auf der Jagd in Begleitung eines Stallmeisters zeigt. Dies Gemälde, welches jetzt eine Perle der Sammlung des Louvre bildet, wurde im Jahre 1816 von den Experten auf 100,000 Franken veranschlagt. Aus den Rechnungen der Schatzkammer geht übrigens hervor, daß in den letzten dreißiger Jahren häufig königliche Zahlungsbefehle wegen Mangel an Geld nicht ausgeführt wurden, wie denn sogar dem Künstler sein Jahrgehalt während seiner fünf letzten Lebensjahre nicht mehr ausgezahlt werden konnte.

Die bösen Tage Karls I. waren mit dem Jahre 1637 angebrochen, als die schottischen Presbyterianer zuerst offenen Widerstand gegen die despotischen Eingriffe des Königs in ihre alte Kirchenverfassung an den Tag legten. Mit diesem anscheinend geringfügigem Streite begann jene Reihe

unglücklicher Schachzüge, welche das Spiel des Königs in immer größere Gefahr und schließlich nach zehnjährigem Schwanken zwischen Furcht und Hoffnung, Trotz und Schwäche sein Haupt auf das Schaffot brachten. Van Dyck wurde natürlich zunächst mit berührt von den Unglücksfällen der Krone. Die Vorsicht gebot Karl I. haushälterisch zu werden und die auf illegale Weise decretirten Auflagen für kriegerische Eventualitäten bereit zu halten. So mochte es kommen, daß sich van Dyck wie mancher Andere mit seinen Forderungen häufig auf bessere Zeiten vertrösten lassen mußte. Die gedrückte Stimmung, welche gleichzeitig im ganzen Lande Platz griff, als die Vorboten des hereinbrechenden Sturmes sich zeigten, mag außerdem die Einnahmequellen des Künstlers hier und da verstopft haben. Zudem war van Dyck thöricht genug gewesen, sich auf Goldmacherkünste einzulassen, wobei er um große Summen von betrügerischen Alchymisten geprellt sein soll. So war seine äußere Lebenslage nach und nach in ein bedenkliches Stadium getreten und bedurfte wohl oder übel einer gründlichen Aenderung. Aber auch sein Inneres hatte gelitten.

Auf Andrängen seiner nähern Freunde, welche den völligen Ruin des Künstlers fürchteten, wenn sich seine Lebensweise nicht ändere, hatte er sich entschlossen, die schöne, aber ganz unvermögende Tochter eines schottischen Edlen, Mary Ruthven, zu heirathen, eine Nichte der Gräfin von Montrose und Enkelin des Grafen von Gowrie. Aber die Ehe und das häusliche Leben machte ihn nicht glücklich. Der Mißmuth griff immer tiefer in seine Seele ein und steigerte sich auf's Höchste, als ihm die Ausführung eines langgehegten Lieblingsplanes versagt wurde. Dieser betraf nämlich die Ausschmückung des Bankettsaales von Whitehall, dessen Decke mit Bildern von Rubens prangte, mit Darstellungen aus der Geschichte des Hosenband-Ordens. Van Dyck hatte die Entwürfe dazu dem Könige vorgelegt, der indeß vor den Kosten zurückschreckte, die, nach einer durchaus unwahrscheinlichen Nachricht, von dem Künstler auf 75,000 Pfund Sterling*) veranschlagt worden waren. Ohne Zweifel hatte van Dyck im Sinne sich in diesem großartigen Unternehmen neben seinem großen Lehrer ein ruhmwürdiges Denkmal zu errichten. Der Ehrgeiz des Künstlers mochte ihm keine Ruhe lassen, und immerhin ist es ein schönes Zeichen von dem Bewußtsein seiner Kraft und seines Werthes, daß ihn danach verlangte, aus

*) Vielleicht ist an der Zahl eine Null zuviel. Auch Walpole bezweifelt die Richtigkeit dieser Angabe.

dem Dienste der englischen Privatliebhabereien in die freien Regionen hinauszutreten, die der schöpferischen Phantasie den Gebrauch der erlahmten Schwingen wieder zu verstatten im Stande waren.

Um seine schönsten Hoffnungen betrogen und tiefen Unmuth im Herzen tragend, verließ van Dyck mit seiner jungen Gattin im September des Jahres 1640 die englische Hauptstadt, um sich in Flandern, welches er seit



Spanischer Offizier. Nach einem Gemälde van Dycks in der Dresdener Galerie.

seiner Uebersiedelung nur einmal, im Jahre 1634, wieder besucht hatte, zu zerstreuen und zu erholen; denn auch seine Gesundheit hatte in der letzten Zeit sehr gelitten und bedurfte der Pflege. Inzwischen vernahm er, daß Ludwig XIII. die Absicht habe, die große Galerie des Louvre mit einer Reihe von Gemälden schmücken zu lassen. Er eilte deshalb nach Paris, um

sich um diesen Auftrag zu bewerben. Dort angekommmen, erfuhr er aber, daß die Arbeit bereits dem Nicolas Poussin zugedacht sei, der eben Rom verlassen hatte, um dem Rufe des Königs Folge zu leisten.

Abermals um eine Hoffnung ärmer, kehrte van Dyck zu Anfang des Jahres 1641 nach London zurück. Inzwischen war der Sturm über dem Haupte seines königlichen Freundes und Wohlthäters losgebrochen. Das erste Opfer der blutigen Revolution, Lord Strafford, war vor dem Unterhause des Hochverraths angeklagt, und der König besaß nicht die Macht mehr, das Haupt desselben vor dem Schaffott zu schützen. Schwankend in seinen Entschlüssen gab Karl I. sich bald den Schotten, bald dem englischen Parlamente in die Hände und verlor bei jedem Wechsel mehr an Ansehen und Zutrauen. Unter solchen Umständen mußte auch van Dyck leiden. Die allgemeine Aufregung, die Ungewißheit über die nächste Zukunft, die Besorgniß für das Schicksal des Königs, Alles dies war dazu angethan, den Gang der schleichenden Krankheit, welche ihn ergriffen hatte, zu beschleunigen. Karl I. unterließ nicht, die Künste der geschicktesten Aerzte aufzubieten, um das Leben des dahinsiechenden Meisters zu retten. Vergeblich bot er Demjenigen 300 Pfund Sterling als Belohnung, der ein Mittel fände, um van Dyck wieder herzustellen. Houbraken erzählt, man habe, um den erstarrenden Gliedern des Sterbenden Wärme zuzuführen, eine Kuh geschlachtet und ihn in die warmen Eingeweide gelegt. Auch das war vergebene Mühe. Der Unrettbare starb nach langem Krankenlager am 9. December 1641, seine Wittwe und eine Tochter, Justiniana, hinterlassend, die acht Tage vor seinem Tode geboren wurde. Seine Leiche wurde nach der St. Paulskirche gebracht und im Chor derselben begraben.

Aus dem von Carpenter mitgetheilten Testament, welches van Dyck kurz vor seinem Hinscheiden aufsetzen ließ, geht hervor, daß sein Nachlaß nicht so unbedeutend war, wie man bei seiner verschwenderischen Lebensweise anzunehmen versucht ist. Einer natürlichen Tochter, die er seiner in einem Kloster zu Antwerpen lebenden Schwester, Susanne, zur Erziehung übergeben, vermachte er 4000 Pfund Sterling, einer andern Schwester eine Pension von 250 Gulden. Für seine Frau und deren Tochter bestimmte er sein ganzes übriges Vermögen an Gemälden und Mobilien und alle Schuldforderungen, die er noch an den König, den Adel und sonstige Personen in England zu stellen hatte. Für die Erzieherin seiner Tochter, Katharina Cowley, setzte er eine jährliche Rente von 10 Pfund aus.

Van Dyck's Wittwe verheirathete sich nachmals an Sir Richard Pryse,

Baronet. Seine Tochter wurde die Gattin von Sir John Stepney of Frendergast. Dieser verlieh Karl II. im zweiten Jahre nach der Restauration eine Leibrente von 200 Pfund in Betracht der noch immer nicht berichtigten Forderungen ihres Vaters an Karl I. Aber der Lady Stepney scheint auch diese Vergünstigung anfänglich gar nicht oder sehr unregelmäßig zu Theil geworden zu sein, bis endlich von dem Jahre 1670 an, wo sie in einer Petition klagt, daß jene Pension fast ihr einziges Subsistenzmittel sei, die Zahlung regelmäßig bis zu ihrem Tode erfolgte. Ihre Nachkommenschaft ist im Jahre 1825 in der Person des Sir Thomas Stepney erloschen.

In den letzten Jahren seiner Wirksamkeit ging van Dyck namentlich bei den flüchtiger, als es sonst seine Gewohnheit war, gemalten Bildern von dem warmen goldigen Tone seines Colorits zu einer blasseren und kühleren Farbenstimmung über. Indeß bewährt er noch die alte Kraft seiner Farbe und seiner Charakterisirung in manchem trefflichen Gemälde der späteren Zeit, wie z. B. in dem mit der Jahrzahl 1638 bezeichneten Bildnisse der Kinder Karls I. in der Dresdner Galerie.

Von den Werken van Dyck's befindet sich selbstverständlich der bei weitem größte Theil in den Galerien Englands und im Privatbesitz des britischen Adels. Der van Dyck-Saal zu Windsor-Castle umfaßt allein schon 21 Bilder des Meisters, unter denen das großartige Reiterbild Karls I. in Begleitung seines Oberstallmeisters, des Herrn von St. Antoine, das bemerkenswertheste ist. In dem Ausdruck des Gesichts hat der Künstler hier vielleicht am tiefsten die Charaktereigenthümlichkeit seines königlichen Herrn ausgesprochen und wie mit ahnender Seele das düstere Verhängniß vorgedeutet, welches über dem Haupte dieses gesinnungslosen Fürsten schwebte. An demselben Orte befindet sich auch das schon erwähnte Bildniß der Lady Venetia Digby und das Brustbild Karls I., welches dem Bernini nach Rom gesandt wurde, damit er eine Büste danach ausführe. Unter den van Dyck'schen Gemälden in der Nationalgalerie zu London ist das hervorragendste das Bildniß des Kunstfreundes van der Geest (irrthümlich als das des Gevaerts bezeichnet). Wir verzeichnen außer den schon früher erwähnten noch folgende Werke des Meisters in den größeren Galerien des Festlandes: Bildniß des Bürgermeisters van der Borgt im Museum zu Amsterdam, eine kleine Darstellung des Gekreuzigten, eine Grablegung und eine Beweinung Christi im

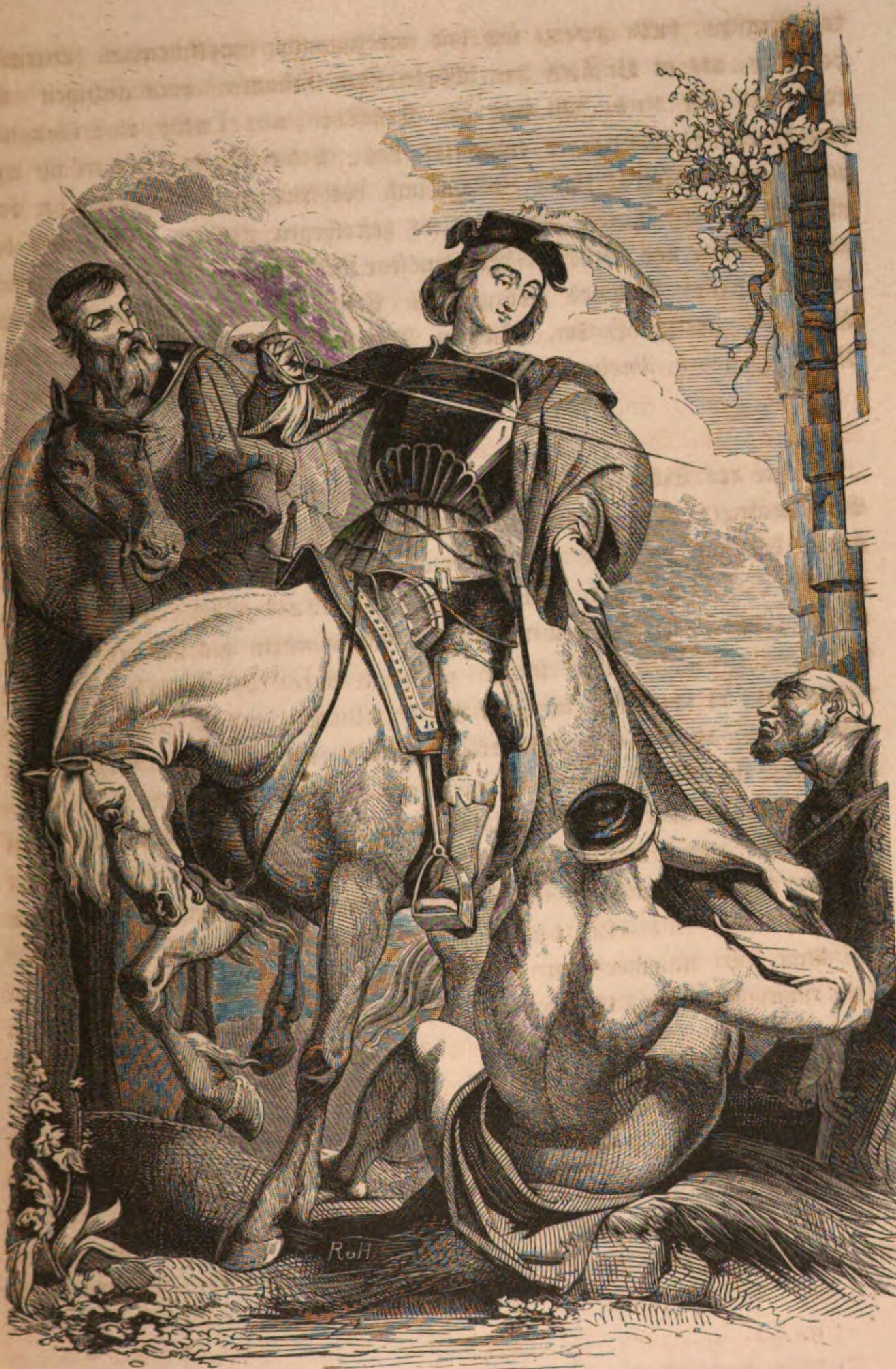
Museum zu Antwerpen, woselbst sich zwei ihm zugeschriebene Bildnisse, darunter das des Bischofs Jan Malderus, befinden, deren Aechtheit indeß bezweifelt wird;*) im Museum zu Brüssel ein trunkener Silen und das Martyrium Petri; eine Ausgießung des h. Geistes, eine Beweinung Christi**) und ein Bildniß des Prinzen Thomas von Carignan im Berliner Museum, welches im Ganzen 11 van Dyck's besitzt; in der Dresdener Galerie, wo der Meister mit 17 Werken vertreten ist, das Bildniß eines geharnischten Officiers, der irrthümlich für Cromwell gilt, in der Pinakothek zu München (mit über 50 Bildern des Meisters), die braun in braun ausgeführten kleinen Portraits zu den Icones principum etc., eine Maria mit dem Kinde und dem h. Johannes, Susanna im Bade, Christus, den Gichtbrüchigen heilend; im Belvedere zu Wien, wo sich 24 Bilder des Künstlers finden, die mystische Verlobung des seeligen Hermann Joseph aus dem Prämonstratenser-Orden mit der h. Jungfrau, ein Bildniß Karls I. in halber Figur, Venus erhält von Vulkan die Waffen für Aeneas, eine Verspottung Christi; in der Galerie Liechtenstein daselbst eine Grablegung und das reizende Bildniß einer Antwerpener Schönheit Maria Luisa de Tassis; im Museum zu Stuttgart das Bildniß seines mehrmals von ihm gemalten Freundes Franz Snyders nebst dessen Frau und Kind; im Louvre zu Paris ein Votivgemälde mit Maria und dem Jesuskinde, Venus und Amor, das Bildniß Franz II., Herzogs von Bayern; in der Eremitage zu St. Petersburg das Bildniß des Franz Snyders nebst Frau und Kind und des belgischen Finanzdirectors van der Wouwer, eine Flucht nach Aegypten, ein h. Sebastian.

Van Dyck ist einer derjenigen Künstler, deren Namen und Werke zu einer ungemeinen Popularität im bessern Sinne gelangten. Den äußeren Blick fesselt die Eleganz seiner Zeichnung, die Schönheit seiner Figuren, die geschmackvolle Anordnung der Gewänder und die Wahrheit seiner kräftigen, aber niemals grellen Färbung, so daß das Auge nicht müde wird, zu seinen Gebilden immer von Neuem zurückzukehren. Da er sich mehr in Stimmungen bewegt als in Gedanken und Thaten, so ist er gemeinverständlicher als mancher bedeutende Meister, der durch das Große und Gewaltige die Menge eher abschreckt als erhebt. Ist doch der bei weitem größte Theil

---

*) Bürger, Musée d'Anvers S. 65.

**) Abgeb. in den Denkmälern der Kunst. Taf. 95 Fig. 7.



St. Martins Manteltheilung. Nach van Dycks Altarbilde in der Kirche zu Saventhem.

der Menschen mehr geneigt sich von unbestimmten Empfindungen forttreiben zu lassen, als in die Tiefe des schöpferischen Gedankens hinabzusteigen! So erklärt es sich denn, daß von den Gemälden van Dyck's eine übergroße Anzahl von Nachbildungen entstanden sind, theils Copien, die oft für ächt haben gelten müssen, theils Stiche und Radirungen. Die Zahl der verschiedenen, nach Werken des Meisters gestochenen Blätter beläuft sich auf nahe an 600, und viele der bedeutendsten Kupferstecher haben für die Verbreitung seines Ruhmes gesorgt, als Peter de Jode, Adrian Lomelin, Bolswert, Wenzel Hollar, William Sharp, Theodor van Kessel, Jacob Neefs, Hondius, Vorstermann, Raphael Morghen, Strange u. A. mehr.

Von den Schülern und Nachahmern des Meisters ist wenig zu sagen. Er beschäftigte ohne Zweifel viele Gehülfen, namentlich in England, doch hat es kein einziger weiter als zu einer äußern Aneignung seiner Kunstweise gebracht. Der wichtigste unter diesen ist David Beek aus Arnheim (1621—1656). Unter seinen späteren Nachahmern hat das größte Verdienst der aus Soest in Westfalen gebürtige Peter van der Faes (1618 bis 1680), in England, wo er nach van Dycks Tode zu hohem Ansehen gelangte und bis an sein Ende blieb, unter dem Namen Sir Peter Lely bekannt. Er war Hofmaler Karls II. In seiner späteren Zeit unterlag er dem Einfluß der französischen Kunst, indem seine Auffassung und seine Farbe coquett wurde. Mit nicht geringerem Erfolge ahmten einige englische Maler die Kunstweise van Dycks nach, so sein Schüler William Dobson (1610—1646), der nach des Meisters Tode von Karl I. zum Hofmaler und Kammerherrn ernannt wurde, und der Schotte George Jameson (1586—1642), der sich unter Rubens gebildet hatte.

Jakob Jordaens.

(1593—1678.)

Nächst van Dyck ist als der bedeutendste Schüler des Rubens Jakob Jordaens zu nennen, der während eines langen Lebens bei großer Handfertigkeit und rüstiger Arbeitskraft eine große Anzahl von Gemälden, und darunter viele von kolossalen Dimensionen ausgeführt hat. Seine eigenthümliche Stellung zur Schule des großen flamändischen Meisters ist schon früher (S. 290) im Vergleich mit van Dyck charakterisirt worden. Obwohl Künstler mit Leib und Seele und — vielleicht außer im Kreise seiner Familie — nicht glücklicher, als wenn er mit breiten Pinselstrichen dreinfahren konnte, um seine urgesunden Menschen- und Satyrgestalten aus dem Grunde der Leinwand hervorzuholen, fehlte ihm doch die höhere Begeisterung, das Feuer der Seele, welches unbewußt die Formen adelt und zu edlen Motiven greift. In Bezug auf das Technische, in Ansehung des äußeren Machwerks steht Jordaens seinem großen Lehrer kaum nach, ja das Urtheil der Kenner geht übereinstimmend dahin, daß er noch prächtigere Wirkungen des Colorits, noch eine größere Tiefe des Helldunkels mit seiner Palette zu erreichen wußte. Der einzige Vorwurf, der seine Art des Farbenauftrags trifft, ist der zu reichliche Gebrauch der Lasuren ohne die gehörige Deckfarbe, wodurch viele seiner Bilder ein zu unkörperliches, gläsernes Ansehen erhalten haben.*)

War der Kunstcharakter des Rubens ein von feiner Geistesbildung mehr noch als von angeborenem Schönheitsgefühl gebändigter Realismus,

*) Waagen, Handb. der niederl. und deutschen Malerschulen. II. S. 52.

den der gefühlvollere, feinsinnige van Dyck zu noch größerer Zurückhaltung brachte, so lockerte der derbe Jordaens wieder die geistigen Bande, in welche das niederländische Kunstnaturell geschlagen worden war. Ihm genügen vollkommen die Formen der gemeinen und alltäglichen Wirklichkeit auch für das Gebiet der idealen Kunstschöpfung, und nur in der gewählten Anordnung und Gruppirung erkennt man den Einfluß seines Lehrers und italienischer Vorbilder. Seine Gestalten können den ächt vaterländischen Typus nicht verläugnen, den seine sämmtlichen Modelle besessen haben. Sein weibliches Schönheitsideal ist das nette, behäbig-runde Gesicht seiner eigenen Gattin. Bei Männern liebt er ein lederbraunes Incarnat, wie es namentlich solchen Menschen eigenthümlich ist, die den Einflüssen von Wind und Wetter ausgesetzt sind und bei kräftigen Speisen den Genuß geistiger Getränke nicht verschmähen.

Befriedigt Jordaens seiner ganzen Auffassung nach nur wenig auf dem Stoffgebiete der Kirche, wo er nur dann anspricht, wenn der Gegenstand gemüthliche Beziehungen zum häuslichen Leben hat und nicht unbedingt ein gesteigertes Seelenleben beansprucht, so machte er hingegen bei Darstellungen aus der griechischen Mythe nicht selten einen glücklichen Wurf. Es rührt dies daher, daß er die heroischen Kreise gemieden und solche Scenen aufgesucht hat, wo die niedere Götterwelt oder der verkleidete Zeus mit gewöhnlichen Erdenkindern in Beziehung tritt. So ist einer seiner Lieblingsgegenstände der Satyr, welcher einem Schenkwirthe (nach der Aesopischen Fabel) vorwirft, daß er kalt und warm aus einem Munde blase. Ein anderes Mal ergötzt er uns durch einen Satyr, der den kleinen Zeusknaben, einen derben bausbäckigen Jungen, mit Späßen zu beruhigen sucht, während seine Wärterin die berühmte Ziege, Amalthea, melkt (im Louvre), die allerdings ebenso wenig, wie der kleine Schreihals, in ihrer Gestalt etwas von ihrem hohen Berufe verräth. Dann wieder ist es die erbauliche Geschichte von Baucis und Philemon (im Belvedere zu Wien), die ihn zu einem Streifzuge in das Gebiet der antiken Göttersage verlockt.

Besser noch gehen Form und Inhalt bei ihm zusammen in profangeschichtlichen Compositionen, sofern man von den allegorischen Bezügen absieht, die natürlich um so unpassender werden, je realistischer, körperhafter die wirkliche Welt erscheint, in welcher die Schattengebilde der Abstraction ihr Wesen treiben. Die vorzüglichsten Beispiele dieser Art liefern seine Bilder in einem Saale des Schlosses im Busch, nicht weit vom Haag,



Das Fest des Bohnenkönigs. Nach J. Jordaens

die der Verherrlichung des Prinzen Friedrich Heinrich von Nassau-Oranien gewidmet sind.

Sein Bestes leistete Jordaens auf dem Gebiete des Genre, wo er seiner derbkomischen Laune freilich oft über die Maßen die Zügel schießen läßt. Wie beliebt seine volksthümlichen Späße gewesen sein mögen, läßt sich aus der häufigen Wiederholung einzelner Gegenstände schließen, so das Fest des Bohnenkönigs, von den Franzosen „Le Roi boit“ genannt, und seine ebenfalls mehrfach vorkommende Illustration des Sprichworts: „Wie die Alten sungen, so zwitschern auch die Jungen.“ Beim Anblick solcher Scenen wird man inne, daß es dem gemüthlichen Maler oft „ganz kannibalisch wohl“ werden konnte, ob es gleich eine arge Verläumdung ist, daß er ein Trunkenbold gewesen sei, und mehr Zeit in der Schenke als im Hause zugebracht habe.

Im Gegentheil — der Privatcharakter des Meisters erscheint als ein durchaus ehrenhafter. Jordaens war ein guter Familienvater, dem das häusliche Glück über Alles ging. Seine Einnahmen hielt er zu Rathe wie Rubens, der ihm von Herzen zugethan war; aber er ließ sich und den Seinen dabei Nichts abgehen, und bei festlichen Gelegenheiten im Familien- und Freundeskreise mag es ihm auf ein Goldstück mehr oder weniger nicht angekommen sein. Wenn es auch gewagt ist, aus dem Charakter der mit einer gewissen Vorliebe behandelten Themata auf die Individualität des Künstlers zu schließen, so gehen wir in dieser Beziehung bei Jordaens nicht fehl, dessen harmlose Gemüthlichkeit sich in der Darstellung von Volks- und Familienfesten aufs Trefflichste kennzeichnet.

Den ersten Unterricht in der Kunst erhielt Jordaens, der der Sohn eines Antwerpener Seidenhändlers war und 1593 geboren wurde, in der Schule des Adam van Noort, die er im Alter von vierzehn Jahren betrat. Trotz der verrufenen Brutalität dieses Mannes, der überdies gern ein und mehr Gläser über den Durst trank, hielt Jordaens, vielleicht als der einzige seiner Schüler, getreulich seine Lehrzeit aus. Angeborne Gutherzigkeit mochte ihn abhalten, mit dem barschen, unverträglichen Meister zu brechen. Indeß würde er vielleicht doch die Behandlung desselben auf die Dauer nicht ertragen haben, wenn ihn nicht die Liebe zu einer hübschen Tochter, Katharina, an das Haus gefesselt hätte. Er war dem Mädchen mit Leib und Seele zugethan und sah seine Neigung mit gleichem Feuer erwiedert. Der Lohn für sein treues Ausharren ward ihm auch nicht versagt; denn als er im Jahre 1615 als Meister in der Malergilde Aufnahme gefunden

hatte, gab ihm im Mai des folgenden Jahres van Noort die Tochter zur Frau. Ihr zu Liebe trat er auch einige Zeit nachher zur holländisch-protestantischen Kirche über, ohne jedoch, wie es scheint, als Maler der katholischen Tradition untreu zu werden.

Die frühe Heirath mag ihn hauptsächlich abgehalten haben, die übliche Studienreise nach Italien zu unternehmen, ohne welche man schon damals die eigentliche künstlerische Weihe nicht erlangen zu können glaubte. Wenn ihm auf solche Weise ein wesentliches, oft freilich nur schädlich wirkendes Bildungsmittel entging, so ersetzte er diesen Mangel durch eifriges Studium von älteren Gemälden und Kupferstichen aus der italienischen Schule, so weit er solcher in Antwerpen habhaft werden konnte. Mehr als alles Dies förderte ihn aber sein nahes Verhältniß zu Rubens, welches sich schon, während er noch in der Werkstätte des van Noort thätig war, ausbildete. Der richtige Blick des großen Meisters erkannte bald die starke Seite des jungen Talents und machte sich diese bei Ausführung seiner zahlreichen Aufträge zu Nutze. Die Dienste, welche er durch seine Arbeit dem ältern Meister erwies, leistete Jordaens übrigens von freien Stücken, ohne sich deshalb in ein abhängiges Verhältniß zu begeben. Es mag ihm dabei wohl mehr um geistigen Gewinn als um Gelderwerb zu thun gewesen sein; auch mochte es zu jener Zeit, wo Rubens' Name mit hoher Anerkennung genannt wurde, für eine Ehre gelten, an seinen Arbeiten betheiligt zu sein. Jedenfalls hat der Vorwurf, den man Rubens später gemacht hat, daß er fremde Kräfte zu seinem Vortheil und zu seinem Ruhme ausgebeutet habe, bei Jordaens noch weniger Sinn wie bei van Dyck; denn was Rubens empfing, gab er durch Lehre und Unterweisung doppelt zurück.

Die Bedeutung, zu welcher Rubens die Antwerpener Malerschule erhoben hatte, blieb natürlich nicht fruchtlos für den ganzen Kreis von Künstlern, die in jener Stadt lebten und wirkten, mochten sie auch zu dem großen Meister selbst keinerlei Beziehungen haben. Doppelt gehoben wurden aber Diejenigen, von denen es bekannt war, daß Rubens sie schätzte und für würdig hielt, ihm Hülfe zu leisten. So gelangte denn auch Jordaens rasch zu verdientem Ansehen. Seine Thätigkeit wurde bald von heimischen wie von fremden Auftraggebern so sehr in Anspruch genommen, daß selbst bei mäßigen Preisen seine Einkünfte sehr bedeutend waren und ihn zur Ansammlung eines stattlichen Vermögens befähigten. Seine Geschicklichkeit in jeder Gattung der Malerei, sowohl was die Technik als was die Gegenstände anbelangt, kam ihm außerordentlich zu Statten. Denn er malte in

Wasserfarben (u. A. die Patronen für Gobelins, welche Philipp III. bei Rubens bestellt hatte) so gut wie in Oel, war ein ebenso geschickter Zeichner wie Kupferstecher. Wenn auch dem Historienfach, dem Portrait und dem Genre seine Hauptthätigkeit gewidmet war, so gelang ihm doch kaum minder gut das Thierstück und die Landschaft. Gleichwohl nahm er, wie Rubens, gern für die Darstellung von wilden Thieren, von Pflanzen und Früchten die Hülfe des Franz Snyders in Anspruch, um seine Aufträge rascher fördern zu können. Wie vorzüglich er u. A. Pferde zu malen wußte, erkennt man in dem Hauptbilde jenes Saales des Schlosses im Busch, wovon oben die Rede war, den Prinzen Heinrich von Oranien als Triumphator auf einem von vier Schimmeln gezogenen Wagen darstellend, einem Gemälde von großartiger Wirkung und überhaupt aus einer seiner glücklichsten Inspirationen hervorgegangen.

Seit dem Jahre 1641, als Rubens gestorben war und van Dyck seinem Ende entgegenging, bildete Jordaens gewissermaßen den Stammhalter der Brabanter Schule. Er behauptete noch seine hervorragende Stellung bis an sein Lebensende, wenn er auch auf dem Felde der Genremalerei durch das glänzende Talent des jüngeren Teniers mehr und mehr in Schatten gestellt wurde.

Im Jahre 1659 verlor er nach dreiundvierzigjähriger, höchst glücklicher Ehe seine treue Lebensgefährtin. Erst neunzehn Jahre später am 18. Oktober 1678 beschloß auch der Meister seine Laufbahn, noch bis in sein hohes Alter mit Eifer seinem künstlerischen Berufe zugethan. An gleichem Tage starb auch an derselben Seuche, dem sogenannten englischen Schweiß, der ihn ergriffen hatte, seine geliebte Tochter Anna Katharina. Beide wurden neben der Gattin des Meisters in der kleinen reformirten Kirche des Dorfes Putten unweit Antwerpen begraben.

Obwohl Jordaens einer der productivsten Maler war und mit erstaunlicher Raschheit arbeitete, so begegnet man den nachweisbar ächten Bildern seiner Hand außerhalb Belgien und der Niederlande nur selten. Es mag dies darin seinen Grund haben, daß er die meisten seiner Gemälde ohne Bezeichnung ließ. Im Museum seiner Vaterstadt befindet sich von ihm u. A. eine schöne Anbetung der Hirten, eine Grablegung und eine Abendmahlsscene. Unter den deutschen Galerien gewährt die Dresdner den besten Einblick in seine Kunstweise. Außer einer Darstellung der singenden Alten und pfeifenden Jungen, welche sich auch in Berlin, nur in kleinerem Formate, findet, enthält sie verschiedene weniger ansprechende

mythologische Darstellungen aus dem Kreise des Weingottes, ferner eine ergötzliche Marktscene von großen Dimensionen mit einem freilich etwas verunglückten menschensuchenden Diogenes, und eine noch umfangreichere Darstellung im Tempel mit überlebensgroßen Figuren. Unter den verschiedenen Bohnenfesten des Künstlers verdient nach Waagen's Urtheile, das im Wiener Belvedere den Preis. Im Louvre sieht man von ihm u. A. das vortreffliche Bildniß des Admiral de Ruyter, ferner die vier Evangelisten, sehr schöne Charakterköpfe, und eine Austreibung der Verkäufer aus dem Tempel, in Brüssel einen h. Martin, der einen Besessenen heilt.

David Teniers, der jüngere.

(1610—1694.)

Wenn wir mit Jakob Jordaens schon in den Kreis der Genre- oder — (wie man sie, jedoch ohne den Gebrauch des Wortes durchzusetzen, besser genannt hat) — Gesellschaftsmaler eingetreten sind, so führt uns der jüngere Teniers, der talentvolle Sohn seines in gleicher Richtung thätigen Vaters in die Mitte dieses Kreises. Wem wäre der Name und die Kunst des merkwürdigen Meisters unbekannt geblieben, der uns nicht nur in den großen Sälen der Gemäldesammlungen mit imposanten und augenfälligen Farbenschöpfungen entgegentritt, sondern auch in den Kabinetten mit Bildchen bescheidenen Formats nicht ein und zwei, sondern viele Dutzend Male begegnet! Teniers ist der eigentliche Bahnbrecher und zugleich für Belgien der Hauptrepräsentant der niederländischen Genremalerei. Denn nicht nur, daß er den Ausgangspunkt für jene unabsehbare Reihe der gleichzeitigen und späteren Genremaler bildet, mit deren Auftreten das germanische Naturgefühl die letzten Dämme mittelalterlicher Tradition überfluthet und fortspült, — aus seiner eignen Werkstatt ging auch eine Unzahl jener heitern Sitten- und Lebensbilder hervor, deren launiges Wesen, tolle Lust oder behagliche Festtagsstimmung auch dem vornehmen Verächter der ganzen Gattung einen Zoll des Beifalls abnöthigt, deren malerische Vorzüge in der Schönheit und Harmonie der Färbung und in der ebenso sicheren wie leichten Behandlung noch heute die Bewunderung des Kenners ausmacht.

Die Wurzeln, aus welchen die neue Spielart der Kunst gegen die Mitte des siebenzehnten Jahrhunderts in wuchernder Ueppigkeit hervortrieb, gehen weit zurück bis in die Zeiten, wo der nordische Realismus zuerst seine derbe Kraft erprobte, die Gestalten der christlichen Idealwelt mit germanischer Treuherzigkeit auf den Boden heimischer Sitte verpflanzte und die Lehre der Kirche, die Wunder- und Leidensgeschichte Christi, seiner Angehörigen, der Apostel und Heiligen auf eine aller Welt verständliche Weise vorzutragen sich bemühte. In der Malerei wie in den bemalten Holzschnittwerken des 15. Jahrhunderts brechen in den Nebendingen und Nebenfiguren schon viele genrehafte Züge hervor, ja es wird absichtlich das Niedere selbst Gemeine herbeigezogen, um durch den Gegensatz die Träger und Verkünder der christlichen Lehre zu heben; denn wie hätte man sonst bei dem mangelnden Sinne für ideale Formgebung ihrer Bedeutung einen kräftigen Ausdruck geben wollen?

Indeß sah sich die zunehmende Lust an der Reproduction der Erscheinungen des täglichen Lebens in ihrer characteristischen Eigenthümlichkeit auf religiösem Gebiete in bestimmte Schranken eingeengt. Man konnte für die kirchliche Malerei — und eine andere gab es kaum — bei Weitem nicht alle Züge verwerthen, zu deren Fixirung mit Feder und Kohle sich der künstlerische Sinn angetrieben sah. Auch empfanden höherbegabte Meister, wie Dürer, recht wohl den Widerspruch zwischen dem Göttlichen und Gemein-Menschlichen und strebten ihre Auffassung zu läutern. Da kam die Kunst des Kupferstichs den Künstlern zu Hülfe. Sie gewährte die Möglichkeit, auch solche Gegenstände wiederzugeben, welche die in Bezug auf Helldunkel und Luftperspective noch unvollkommene Malerei verschmähen mußte; denn der Kupferstich nähert sich bei mangelnder Farbe weniger der Wirklichkeit. Erweiterte nun die jüngere Schwester der Malerei den Kreis der Darstellungen religiöser Gegenstände, so bot sie auch zugleich die Mittel zur Befreiung der Kunst von der Herrschaft der Kirche. Was dem Künstlerauge gefiel in der Welt, in der es umherblickte, oder was die Phantasie freigestaltete, wie jener Dürer'sche Ritter ohne Furcht und Tadel, das konnte der Grabstichel leicht niederschreiben und als käufliche Waare aller Welt zugänglich machen.

Neben Dürer sehen wir Lucas von Leyden mit großem Erfolg sich des Kupferstichs bedienen und mit sichtlichem Behagen auf die Schilderung der Sitten und des Gebahrens der niederen Volksklassen eingehen. Den ersten bedeutsamen Schritt, das nun schon selbständig gewordene Genre in

die Malerei einzuführen, that sodann Quintin Massys. Aber trotz des großen Beifalls, dessen sich seine Genrebilder, namentlich die beiden Geizhälse erfreut haben mögen, war die Zeit noch nicht gekommen, wo diese recht eigentlich weltliche Kunstgattung sich Eingang in die Häuser der Reichen und Mächtigen verschaffen konnte. Sie mußte noch eine lange Schule durchmachen, um sich in Besitz der Darstellungsmittel zu setzen, durch welche erst eine volle malerische Wirkung erzielt werden konnte. Denn auf dieser vor Allem beruht das ästhetische Interesse, welches wir an Genredarstellungen nehmen. Der einzelnen Figur fehlt jede höhere menschliche Bedeutung, sie vertritt nur die Gattung, wie denn auch der kleine Maßstab, der für Genredarstellungen der allein zulässige ist, jede genauere Durchbildung verbietet. Das an sich gleichgültige oder gar widrige Wesen der einzelnen Gestalt verliert sich erst in der Verbindung mit anderen Figuren und mit der umgebenden Räumlichkeit. In dem Ganzen sehen wir ein Stück Natur, ein Bild des Lebens und der Sitte. Die Stimmung, welche in dem Ganzen herrscht, theilt sich uns mit und in dieser Mittheilung liegt der poetische Reiz der Darstellung. Es verhält sich also mit dem Genre ähnlich wie mit der Landschaft, wo auch das Einzelne nur in seinem Zusammenhange mit dem Ganzen wirkt und Bedeutung erhält.*)

Außer der Unbeholfenheit der Technik war dem Aufschwung der Genremalerei während des 16. Jahrhunderts der italienische Modegeschmack hinderlich. Der niederländische Manierismus mit seiner Tendenz zum Großen und Gewaltigen, oder was man zu jener Zeit dafür hielt, sah verächtlich herab auf den Plunderkram der altväterlichen Kunst. Den nationalen Vorzug eines kräftigen und wahren Colorits gab er im vergeblichen Haschen nach Formschönheit und idealistischer Zeichnung preis. Das Genrebild konnte aber jenes Vorzugs weniger entbehren als die kirchliche oder mythologische Malerei, dagegen mit Freuden verzichten auf jede studirte Stellung und Gruppirung. Als naturgemäßer Gegenpol eines verschrobenen Idealismus, der nur Scheinexistenzen hervorbrachte, griff es zunächst in die Lebenssphären, welche, am wenigsten berührt von geistiger Cultur, der Natur — wenn man will, der Landschaft — am nächsten verwandt sind. Die Kunst, zum Niedrigen selbst Gemeinen herabsteigend, vergnügte sich an plumpen Späßen und possenhaften in grobem Tone vorgetragenen Einfällen. Wie sie nach

*) Vergl. die treffliche Abhandlung Schnaase's in dessen Niederländischen Briefen S. 80 ff.

oben hin blasirt geworden war, so mußte sie nach unten hin verbauern, bis sie, ihr inneres Gesetz wiederfindend, dahin gelangte, Naturgefühl und Schönheitssinn von Neuem zu paaren.

Der erste Vertreter dieser ungeberdigen und ungehobelten Kunstweise war Pieter Breughel der Alte aus Antwerpen (1520—1569). Zwar



Teniers, mit seiner Familie musicirend. Nach einem Gemälde des Museums zu Berlin.

hatte auch er die übliche Pilgerfahrt nach Rom gemacht, um der künstlerischen Weihe in der sixtinischen Kapelle und den Stanzen theilhaftig zu werden. Aber seine urflämische Natur erwies sich als unverbesserlich, und der Meister war vernünftig genug, dies einzusehen. Er knüpfte deshalb an

Lucas von Leyden und an den tollen Hieronymus Bosch wieder an, deren derb phantastisches Wesen seinem Naturell besonders zusagte. Außer einigen ganz in realistisch-genrehafter Weise ausgeführten Bildern religiösen Inhalts, malte er mit besonderer Vorliebe Bauern und Bettelvolk bei öffentlichen Belustigungen, Kirmessen, Hochzeiten, Prügeleien und Tanzvergnügungen, weshalb ihn auch die Kunstgeschichte unter dem Ehrennamen des Bauernbreughel kennt.

Dem Beispiele des Vaters folgten die beiden Söhne, von denen der ältere ebenfalls Pieter Breughel hieß und wegen der öfter von ihm behandelten Teufeleien und phantastischen Spukgeschichten der Höllenbreughel genannt wurde. Begabter und von vielseitigerem Talente war der jüngere Bruder Jan Breughel (1568—1625), der sich auch als Landschafter hervorthat und wegen seiner klaren, saftigen Farbe den Namen Sammetbreughel erhielt.

Den Gemälden dieser drei Meister fehlt es noch durchweg an einer genügenden Gesammthaltung, so daß dieselben unruhig, selbst abschreckend grell und wüst erscheinen und, namentlich da, wo die Intentionen gemein sind, einen widrigen Eindruck machen.

Gleichzeitig mit den beiden jüngeren Breughel waren zwei Künstler in Mecheln in derselben Richtung thätig: David Vinckeboons (geb. 1578) und Lucas von Valkenburg (gest. 1625), welcher letztere jedoch schon ein Streben nach größerer Eleganz und Harmonie der Farben bekundet.

Einen entschiedenen Schritt zum Besseren that Franz Franken, der jüngere, aus Antwerpen (1581—1642), der mit einer glücklichen Erfindungsgabe viel Gefühl für Anmuth der Bewegungen, tüchtige Zeichnung und ein geschmackvolleres Colorit verbindet. Doch herrscht auch bei ihm noch die Neigung zum Phantastischen vor, und der Ideenkreis des Volksaberglaubens hat ihm häufig den Stoff zur Darstellung geliefert. Ein Beispiel dieser Art und eins seiner besten Werke ist der Hexensabath im Belvedere zu Wien. Ein Zeitgenosse von Rubens und van Dyck greift er bereits herüber in die Glanzperiode der Genremalerei, an deren Eröffnung auch Rubens und Jordaens, wie wir gesehen haben, betheiligt waren.

Unter dem Einflusse des Ersteren bildeten sich David Teniers, der jüngere, der im Jahre 1610 zu Antwerpen geboren wurde. Er war der Sohn seines gleichnamigen Vaters, welchem er auch die erste Anleitung zu seinem Berufe verdankte. David Teniers, der Alte (1582—1649), war kein ungeschickter Maler. Dem Herkommen gemäß war er in jungen Jahren

nach Italien gereist, um sich dort auszubilden. In Rom wurde er mit Adam Elzheimer befreundet und nahm Manches von der Kunstweise dieses originellen Meisters an. Man erkennt die Einwirkung desselben in der Art der Verbindung zwischen Landschaft und historischer Composition, wobei jene ein vorwaltendes Interesse beansprucht. In seinen frühern Genrebildern erinnert der alte Teniers noch stark an die oben erwähnten Vorläufer der Blüthezeit dieser Kunstgattung. Später näherte er sich der Darstellungsweise seines Sohnes und ging zu einer freiern und leichten Behandlung über.

Die äußeren Lebensverhältnisse, unter denen der junge Teniers aufwuchs, scheinen nicht sonderlich günstig gewesen zu sein. Es wird erzählt der Vater habe auf dem Dorfe gewohnt inmitten der bäurischen Gesellschaft, welche ihm die Intentionen zu seinen Gemälden gab. Wenn eine Anzahl Bilder fertig gewesen sei, habe man einen Esel damit bepackt, den Vater und Sohn nach Brüssel oder Antwerpen getrieben, um dort die Waare an den Mann zu bringen. Es sei ihnen aber oft begegnet, daß sie keinen Käufer gefunden und ohne den gehofften Erlös nach Hause heimgekehrt seien. Wir müssen die Wahrheit dieser Nachricht ebenso auf sich beruhen lassen, wie jene, welche eines Tages Rubens in die Werkstatt des Vaters treten läßt, um als ein deus ex machina das reiche Talent des Sohnes vor einem Verkommen im väterlichen Dienste zu retten. Allerdings war Rubens mit dem alten Teniers befreundet und einer der Trauzeugen bei der Verheirathung des Sohnes; aber in dem Verhältniß eines Schülers scheint dieser nicht zu dem großen Meister gestanden zu haben.

Teniers, der jüngere, war erst zwei und zwanzig Jahre alt, als er in die Malergilde Antwerpens Aufnahme fand. Fünf Jahre später (1637) nahm er Anna Breughel zur Frau, die Tochter des Sammetbreughel und ließ sich häuslich in Antwerpen nieder. Auf die übliche Bildungsreise nach Italien leistete er Verzicht. Seine Heimat bot ihm genug Mittel, nicht nur um sein Künstlerauge zu üben, sondern auch um die Kunstweise der berühmtesten Maler Italiens, sowohl der älteren wie der neueren kennen zu lernen. Sein ausgezeichnetes Talent in der Anfertigung sogenannter Pasticcios, d. h. Gemälde, in denen die Manier eines anderen Meisters vollständig durchgeführt ist, muß schon frühzeitig die Aufmerksamkeit der Kunstfreunde auf ihn gelenkt haben. Vielleicht verdankte er es seiner ungemeinen Geschicklichkeit in solchen Nachahmungen, daß er schon sehr früh zu Ruf und Ansehen gelangte, und wiederum mag die Liebhaberei an

Genredarstellungen in den Hofkreisen der Residenz Brüssel und weiterhin auch anderer europäischer Hauptstädte — Paris natürlich ausgenommen — dadurch besonders angeregt sein, daß gerade ein trefflicher Maler wie David Teniers, der als Hofmaler und Galeriedirector des Erzherzogs Leopold Wilhelm eine angesehene Stellung innehatte, sein Talent fast einzig und allein dem Stoffgebiet des alltäglichen Lebens der niederen Volksklassen zuwandte.

Das Amt, welches Teniers bei Hofe bekleidete, war für ihn mehr werth als langjährige Reisen in dem gepriesenen Heimatlande der Kunst. Die reiche Sammlung des Fürsten setzte ihn tagtäglich in Verkehr mit den größten Coloristen Italiens und der Niederlande. Tizian, Tintoretto, Rubens reizten hauptsächlich seine Neigung zur Ausführung von Pasticcios und die hohen Preise, welche ihm gekrönte Kunstfreunde, wie Philipp IV. von Spanien und Christine von Schweden, für solche Nachbildungen zugestanden, mögen sein eigenes Vergnügen daran nicht unwesentlich gehoben haben. Sehr interessant ist in Bezug auf seine Beschäftigung in dieser Richtung ein Gemälde im Wiener Belvedere, worauf er sich selbst in Unterhaltung mit dem Erzherzoge innerhalb der Bildergalerie dargestellt hat, von deren Stücken man fünfzig verschiedene Werke aus der italienischen Schule bemerkt.

Bei der ungemeinen Leichtigkeit, mit welcher er producirte, gelangte Teniers, da er nicht mehr nöthig hatte, mit seinen Bildern zu Markte zu treiben, sehr bald zu einem ansehnlichen Vermögen. Er verwandte dasselbe in der glücklichsten Weise, insofern er weder durch ängstliche Sparsamkeit abgehalten wurde, einen edeln, auf geistige Genüsse ausgehenden Luxus zu treiben, noch auch, wie van Dyck, in unbedachtsamer Vergeudung und vornehmer Mißachtung des Geldes sein Glück mit Füßen trat. In der schönern Jahreszeit bewohnte er zu Perke, zwei Meilen von Brüssel nahe bei der Stadt Vilvorde, ein prächtiges Landgut, genannt Dry-Toren (drei Thürme), wo er sich im Kreise seiner Angehörigen und in Gesellschaft vortrefflicher Freunde oder anderer Gäste, die der Ruf des Künstlers und seine gerühmte Liebenswürdigkeit herbeigelockt, ein freudiges, innerlich zufriedenes Leben führte. Das idyllische Glück, das gemüthliche lebensheitere Behagen, welches ihm bei lieblicher Naturumgebung im Schooße seiner Familie ungestört und sorglos zu genießen für lange Jahre beschieden war, hat der treffliche Meister in manchem Werke seiner Palette abgespiegelt. So sehen wir ihn auf einem Bilde in der Berliner Galerie vor seinem Hause im Freien sitzen, neben ihm seine Gattin und sein etwa zwölfjähriger Knabe, beide aus Noten-

büchern singend, während der Vater mit sichtlichem Wohlgefallen das anspruchslose Concert mit der Baßgeige vervollständigt; in der Hausflur steht ein Zuhörer; ein junger Bursche bringt einen erfrischenden Trunk, den die Musikanten, wie es scheint, eben nicht verschmähen werden; auf der Gartenmauer sieht das Hausäffchen mit komischer Theilnahme dem Vorgange zu; rechts freie Aussicht über ein Gewässer auf ein naheliegendes Dorf (auf unserer Abbildung fortgelassen). Ein anderes Mal sehen wir ihn im vollen Sonntagsstaat als vornehmen Herrn sich mit seiner Familie an einem Dorf-



Eine chirurgische Operation. Nach einem Bilde von Teniers d. j. in der Galerie zu Madrid.

feste in der Nähe seines Schlosses betheiligen. Dies Gemälde (in Antwerpen in Privatbesitz) ist eins von den seltneren im großen Format, welche Teniers gemalt hat, sechs Fuß breit und etwa fünf Fuß hoch, und gilt für eine seiner vorzüglichsten Leistungen.*) Zur Rechten im Vordergrunde vor großen Bauernhäusern sitzen sieben Personen an einem Tische; ein Spielmann, wie gewöhnlich auf einem Fasse stehend, macht Musik, nach welcher ein Paar tanzt; weiterhin noch andere Festtheilnehmer. Von links

*) Bürger, Musée d'Anvers. S. 88. Note.

tritt Teniers in einer eleganten Kleidung heran, begleitet von seiner Gattin in gelbseidenem Gewande und zwei jungen Mädchen; ein wenig nach hinten im Schatten hält ein Staatswagen mit zwei Pferden, geführt von einem in einen rothen Mantel gekleideten Kutscher; im Hintergrunde sieht man das Schloß Dry-Toren.

Nach dem Tode der Anna Breughel im Jahre 1656 nahm der Meister eine zweite Frau Isabella de Fren, Tochter des Secretärs des Rathes von Brabant. Im Uebrigen ward sein Leben durch keine hervorstechenden Schicksale betroffen und aus dem Gleise gebracht. Mäßig im Genuß, der Arbeit wie der Erholung das richtige Zeitmaaß zuertheilend, erhielt sich Teniers körperlich und geistig frisch bis in sein hohes Alter und wenn auch, wie aus seinen späteren Gemälden hervorgeht, seine alte Sicherheit im Gebrauch des künstlerischen Handwerkszeugs nachließ, so hielt ihn dies doch nicht ab, der gewohnten Thätigkeit obzuliegen, bis dieser der Tod im Jahre 1694 ein Ziel setzte.

Teniers theilte in hohem Grade das Schicksal bedeutender Männer namentlich unter den Künstlern, deren Lebenslauf, Thun und Treiben nach ihrem Tode durch den mitunter grade nicht freundlichen, jedenfalls nicht löblichen Eifer der Biographen manche Entstellung und anectodenhafte Ausschmückung erfahren hat. So wird ihm u. A. ein ähnlicher Streich nachgesagt, wie dem Rembrandt, nämlich, daß er eines Tages die Nachricht von seinem Tode habe verbreiten lassen, um die Kauflust der Kunstfreunde rege zu machen. Indeß paßt dies Histörchen noch weniger auf Teniers wie auf seinen großen Zeitgenossen, dessen gelegentliche Geldnoth eher zu Gunsten der Sache sprechen möchte. Glaublicher ist eine andere harmlosere Erzählung über die Art, wie er gelegentlich seine Zeche zu bezahlen pflegte, und wie in Folge dessen die kleinen Genrebildchen des Meisters, die offenbar sehr oft einer zufälligen äußern Anregung ihren Ursprung verdankten, den Titel: „Après-diners“ oder „Déjeuners“ erhalten haben. Eines Tages, so wird erzählt, kam der Meister auf seinen Ausflügen, die er gelegentlich zum Studium der Bauernwelt unternahm, wie immer mit dem nöthigen Malerwerkzeug versehen, in ein Dorf, wo er sich in einem Wirthshause Mittagbrod geben ließ, ohne zur Bezahlung desselben das nöthige Geld zu haben. Als er Hunger und Durst gestillt hatte, bemerkt er auf der Straße einen bettelnden Dudelsackspfeifer, ruft ihn herbei und läßt ihm ebenfalls Essen und Getränk nach Belieben geben. Während der auf solch' abenteuerliche Weise zu einer Mahlzeit gelangte fahrende Musikant sich gütlich thut,

macht er sich selbst daran, die ergötzliche Figur auf einer Holztafel abzumalen, um das Bild dem Wirthe als Zahlung anzubieten. Ein zufällig anwesender Engländer — man kennt sogar den Namen, Lord Falston — bemerkt diese eigenthümliche Art, eine Zeche abzumachen und bietet dem Künstler für das Bild eine ansehnliche Geldsumme. Teniers nimmt das Anerbieten an und hat auf diese Weise das Vergnügen, in demselben Momente vier Menschen zufrieden zu stellen und zu erfreuen, sich selbst, sein Modell, den Käufer und den Wirth, der natürlich nun eine sehr anständige Bezahlung erhielt. —

Seinen Ruhm verdankt Teniers zumeist seinen kleinen Genredarstellungen aus dem Lebenskreise der ländlichen Bevölkerung seiner Heimat. Unter diesen sind die einfacheren Compositionen mit wenigen Figuren die am meisten ansprechenden. Ein Bauer, der in seinem Stübchen ein Pfeifchen schmaucht, muntere Gesellen, die in der Schenke beim Gerstensaft den Feierabend verbringen und dabei zu einer überlauten Lustigkeit gelangen, andere wieder, die sich am Kartenspiel vergnügen, ein Sackpfeifer, der zum Tanz aufspielt, ein Dorfchirurg, der einen Tölpel von Bauern in die Kur nimmt, Soldaten in der Wachstube, Alchymisten, die sich mit dem Goldmachen abgeben, Kirmessen, Hochzeiten u. s. w., das sind Gegenstände, an denen sich Teniers immer und immer wieder versuchte, ohne sich zu erschöpfen und langweilig zu werden. Dagegen scheint sich seiner die Langeweile bemächtigt zu haben, wenn er sich verleiten ließ, aus der Sphäre seines Talentes herauszutreten und religiöse Stoffe zu verarbeiten. Zu einem Aufschwung ins Gebiet des Erhabenen, Geistig-Bedeutsamen fehlte seiner Phantasie die Flugkraft. Daher bleibt er auch bei Dingen dieser Art stets in den Kreisen des gewöhnlichen Lebens, so daß durch das Widerspiel humoristischer Auffassung und ernster Absicht die Darstellung zur ungenießbaren Carricatur wird. Nur da, wo das religiöse Element sich in keiner Weise geltend macht und die Bezeichnung des Bildes erst auf den Zusammenhang mit der heiligen Geschichte hinweist, wie z. B. in zwei Darstellungen aus der Parabel vom verlorenen Sohne (im Louvre), weicht er der Herabwürdigung des Gegenstandes, dem Herunterziehen desselben ins Gemeine und Triviale aus. Im höchsten Grade ergötzlich kann er aber werden, wenn er seinen Humor mit phantastischen Einfällen spielen läßt. Die Welt der Teufel und Hexen hatten im Laufe der Zeit alle Schrecken verloren und, wie sein Oheim der Höllenbreughel und sein Schwiegervater der Sammetbreughel, so erging sich auch Teniers mit einem

gewissen Behagen auf diesem abenteuerlichen Gebiete. Der arme heilige Antonius diente ihm, wie dem Callot, mehr denn einmal als närrischer Held in einem dämonischen Maskenscherz. Die lustigen Teufel mit ihrem Gefolge von wunderbaren Thiergestalten haben den alten Mann offenbar nur zum Besten, der in seinem frommen Eifer gar nicht merkt, daß der ganze Spuk nichts weiter als eine Fopperei ist. Verwandt mit dieser Gattung seiner Werke sind seine gemalten Scherze aus der Thierwelt, indem er Affen und Katzen in menschliche Trachten steckt und sie Brauch und Sitten der Menschen mit komischem Ernste nachahmen läßt. Endlich hat Teniers auch die Landschaft, die in vielen seiner Bilder eine wesentliche Rolle spielt, ganz selbständig behandelt, ebenso das Viehstück und das Stillleben, und auch darin Treffliches geleistet.

Der eigenthümliche Reiz in den Bildern Teniers' beruht auf der ungemeinen Sicherheit, mit welcher der Meister Licht, Farbe, Leben und Ausdruck gleichzeitig mit jedem Pinselstriche zu treffen wußte. Die Farben sind im Einzelnen ebenso harmonisch gestimmt wie in der Gesammthaltung fein abgewogen. Die Wirkungen des Lichts, gleichviel ob im Freien oder in geschlossenen Räumen, waren ihm durch alle Stufengänge geläufig. Diese glänzenden Eigenschaften machen sich um so mehr geltend, als sie mit einem seltenen Sinn für malerische Anordnung verbunden erscheinen. So kommt es denn, daß seine Bilder sich nicht wie die Erzeugnisse sorglichen Fleißes, sondern wie die Schöpfungen des Moments, wie mit einem Male in ihrer Ganzheit geschaffen darstellen. Am meisten geschätzt werden diejenigen seiner Werke, welche in einem klaren Silberton oder einem hellen Goldton gemalt sind und etwa in die Periode von 1640—1660 fallen. Später wird seine Färbung schwerer und geht von der goldigen Glut zu einem stumpfen bräunlichem Tone über.*)

Aus der großen Menge der Werke des Meisters, der selbst geäußert hat, daß man mit alle dem, was er gemalt, eine Galerie von zwei Meilen Länge füllen könne, läßt sich schwer Einzelnes als besonders beachtenswerth herausheben. Eine vortreffliche Auswahl (im Ganzen 47 Stück) bietet die Eremitage in St. Petersburg, wo alle Gattungen von Bildern, an denen er sich versucht hat, vertreten sind, und sich die Entwickelung seines Talents von der frühesten bis zur spätesten Zeit verfolgen läßt. Die Perle darunter ist ein ziemlich 6 Fuß langes und 4¼ Fuß hohes, ehedem in der Galerie

*) Waagen, Handb. der deutschen und niederl. Malerschulen. II. S. 55.

zu Cassel befindliches Gemälde, ein Schützenfest darstellend, welches er im Jahre 1643 für die Genossenschaft der Armbrustschützen von Antwerpen gemalt hat. Man zählt auf diesem Bilde nicht weniger als fünfundvierzig Figuren von acht bis zehn Zoll Größe. Noch reicher ist das Museum zu Madrid, was sich aus der Liebhaberei Philipps IV. erklärt, der des Meisters bester Kunde war. Die Zahl seiner dort befindlichen Werke wird auf sechsundsiebenzig angegeben. Unter den deutschen Galerien zeichnen sich durch ihre Teniers-Sammlungen das Belvedere in Wien und die Pinakothek in München besonders aus. In der Sammlung des erstern befindet sich eines seiner Meisterstücke im großen Format, beinahe acht Fuß lang und vier und einen halben Fuß hoch, mit einer Darstellung des Brüsseler Vogelschießens im Jahre 1652, wobei der Erzherzog Leopold von der Schützengilde eine Ehrenarmbrust erhielt. Die feine Einsicht in der Anordnung der sehr ansehnlichen Anzahl von Personen (unter diesen Teniers selbst mit seiner Familie), die Haltung vermittelst der großen Massen von Licht und Schatten, die Lebendigkeit der zahlreichen Portraits, die meisterlich breite aber doch fleißige Behandlung aller Theile, verdienen in der That die größte Bewunderung.*) An demselben Orte befindet sich eine mit der oben erwähnten, in Antwerpen befindlichen, an Schönheit wetteifernde Kirmeß, ferner eine Bauernhochzeit und eine Winterlandschaft (vom Jahre 1648). Von den vierzig Teniers der Münchener Pinakothek mögen hervorgehoben werden: eine Affenmahlzeit und ein Affen- und Katzenconcert, eine Wachtstube, eine aus zehn Personen bestehende Rauch- und Trinkgesellschaft, eine Bauernhochzeit. Auch Dresden besitzt einige vorzügliche Gemälde des Meisters: eine Versuchung des h. Antonius, ein Alchymist in seinem Laboratorium, ein Zahnarzt, die erste Uebung im Rauchen, Bauern und Schiffsvolk in einer Schenke. In dem Berliner Museum befinden sich nur wenige Bilder Teniers', darunter eine Versuchung des h. Antonius. Schließlich haben wir noch der Sammlung im Louvre zu gedenken, die zwar nicht umfänglich, dafür aber sehr gediegen ist; dieselbe enthält unter andern, zum Theil schon erwähnten Stücken eine Versuchung des h. Antonius, einen Kampf zwischen zwei Falken und einem Reiher, eine Landschaft mit Fischern, eine Bauernhochzeit, bei welcher der Meister selbst mit seiner Tochter anwesend ist.

---

*) Waagen, a. a. O. S. 58.

Eine große Anzahl trefflicher Kupferstecher hat sich mit der Reproduction Teniers'scher Werke befaßt. Die besten und bekanntesten Stiche, welche die Manier des Meisters am treffendsten wiedergeben, rühren von Philipp Lebas her, der gegen 100 Teniers'sche Compositionen theils selbst gestochen hat, theils von Andern stechen ließ.

Man kennt nur wenige Schüler des Teniers, das heißt solche Meister, die in seiner Werkstatt ihre Ausbildung fanden, dagegen eine große Anzahl zum Theil glücklicher Nachahmer. Die einen wie die andern scheinen den Ruf des Meisters zu ihrem Vortheil ausgebeutet zu haben, wenn nicht industriellen Gemäldehändlern etwa die vielen Fälschungen zur Last fallen, in Folge welcher eine große Menge von Bildern unter dem Namen des Teniers passiren, die den sogenannten Kleinmeistern (petits maîtres) angehören, während verhältnißmäßig sehr wenig beglaubigte Bilder der letzteren vorkommen.

Als Teniers' Schüler werden genannt sein jüngerer Bruder Abraham Teniers, der 1619 geboren im Jahre 1691 als Kunsthändler in Antwerpen starb, dann Ferdinand Absthoven, Arnold van Maas u. A. Der bedeutendste unter ihnen und der selbständigste ist aber Franz Duchastel, in Brüssel 1625 geboren.

Der Richtung des Meisters gehören ferner an: David Ryckaert, geboren zu Antwerpen 1615, Schüler seines gleichnamigen Vaters, seit 1651 Director der Akademie zu Antwerpen, von welchem die Dresdener Galerie zwei treffliche Bildchen, beide das Leben in einer flandrischen Dorfschenke schildernd, besitzt. Ferner Aegidius van Tilburgh geboren zu Brüssel 1625, ebenfalls in der Galerie zu Dresden, mit einem Hauptwerke, eine Bauernhochzeit darstellend, vertreten.

Die beiden letztgenannten Meister und mehr noch ein anderer flandrischer Maler, der vom Backtrog zur Palette überging und zwar wenige, aber höchst lebensvolle Bilder zurückgelassen hat, nämlich der frühverstorbene, 1608 zu Brüssel geborene Joost van Craesbecke führen uns bereits hinüber in die Kreise der holländischen Genremaler, da alle drei von Adrian Brouwer beeinflußt erscheinen, der letztere sogar direct aus der Schule desselben hervorging.

Bevor wir jedoch das Gebiet der protestantischen Niederlande betreten, halten wir eine kurze Nachlese unter den belgischen Künstlern, die als Zeit-

genossen von Rubens und Teniers specielle Gattungen der Malerei anbauten und in ihrer Kunstweise weder von dem einen noch von dem andern auf directe Weise bestimmt werden. Unter den Thiermalern, die sich an Snyders anreihen, ist zunächst Paul de Vos, geb. zu Aelst 1600, zu nennen. Größeren Ruhm erwarb sich aber der aus Antwerpen gebürtige Jan Fyt (1609—1661), welcher sich gelegentlich mit Jakob Jordaens zu gemeinsamen Unternehmungen vereinigte, so daß er die Thiere, dieser aber die menschlichen Figuren malte. Besonders ausgezeichnete Jagdstücke von ihm finden sich in der Münchener Pinakothek und der Sammlung des Belvedere zu Wien. Im Fache der Landschaft, noch mit vorwiegender figürlicher Staffage, that sich der 1593 zu Antwerpen geborene Peter Snayers als Maler von kriegerischen Scenen hervor. In Dresden sieht man von ihm eine Landschaft mit Räubern, welche Reisende ausgeplündert und getödtet haben. Sein Schüler war Franz van der Meulen aus Brüssel (1634—1690), später Hofmaler Ludwigs XIV., den er auf seinen Kriegszügen zu begleiten pflegte, um an Ort und Stelle Schlacht- und Kampfscenen aufzunehmen. Von den specifischen Landschaftern entnahmen Jacob von Artois aus Brüssel (1613—1665) und dessen Schüler Cornelius Huysmans aus Antwerpen (1648—1727) der heimischen Natur den Character ihrer Landschaften; der letztere übertrifft seinen Lehrer an Klarheit und Tiefe der Färbung. Schöne Bilder von ihm besitzen die Galerien zu München und Dresden. Von denjenigen, welche in ihren Motiven dem Vorgange der beiden Poussins folgten und größtentheils ihre Bildung in Italien empfingen, ist zu nennen Abraham Genoels aus Antwerpen (1640—1723), der indeß weniger seinen (sehr seltenen) Gemälden als seinen geistreichen Radirungen seinen Ruhm zu verdanken hat.

Endlich mögen hier noch zwei Meister einen Platz finden, die nicht eigentlich der flamändischen Schule angehören, sondern zwischen dieser und der französischen mitten inne stehen. Der eine derselben ist Philippe de Champaigne, der 1602 in Brüssel geboren, schon vor seinem zwanzigsten Jahre nach Paris kam und deshalb von den Franzosen als einer der Ihrigen in Anspruch genommen wird. Er arbeitete unter der Leitung Poussins, so lange dieser in Paris aushielt. Später von dem eifersüchtigen Maler der Königin, Duchesne, verdrängt, kehrte er nach Brüssel zurück, von wo ihn jedoch Maria von Medici nach kurzer Zeit wieder zurückberief, um ihn in die durch den Tod freigewordene Stelle seines Nebenbuhlers einzusetzen. Ein bedeutender Landschaftsmaler, war Champaigne zugleich

auch vorzüglich begabt für die Portraitdarstellung. Einen gleich edeln Geschmack wie in diesen beiden Gattungen, bekundet er auch in vielen seiner historischen Compositionen. In seiner frühern Zeit ist seine Empfindungsweise noch ächt und wahr, seine Motive ungesucht und sprechend, so daß er auf's Tiefste zu ergreifen und zu rühren vermag. Sein Hauptwerk ist die Darstellung seiner auf den Tod kranken Tochter und der für sie betenden Abtissin von Port-Royal (im Louvre). Der gutmüthige und anspruchslose Charakter des Meisters, der sich auf das Treffendste in seinem Selbstbildniß (im Louvre) ausspricht, war natürlich nicht geeignet, ihm eine einflußreiche Stellung an dem französischen Hofe zu verschaffen. Mit Lebruns Auftreten verlor er vollends jede Aussicht auf die verdiente Anerkennung. Wahrhaft bedauerlich ist es, daß der treffliche Meister sich durch die Erfolge des großen Virtuosen irre machen ließ. Der Pariser Modegeschmack verführte ihn, auf den theatralischen Perückenstyl einzugehen und den gesunden Boden seiner heimatlichen Kunstweise zu verlassen. Er starb halb vergessen in Paris im Jahre 1674. Die größte Anzahl seiner Gemälde umfaßt die Galerie des Louvre. Der andere, um vierzig Jahre jüngere Meister, welcher der classicirenden Richtung des Poussin folgte, war Gerard de Lairesse aus Lüttich (1640—1711), anfangs in Utrecht, dann in Amsterdam thätig. Seine große Gelehrsamkeit macht sich in seinen historischen und mythologischen Gemälden oft sehr breit. Seit 1690 erblindet, befaßte er sich mit der Herausgabe kunstgelehrter Schriften, die zum Theil aus seinen von Künstlern und Kunstfreunden sehr besuchten Conversationsstunden hervorgingen. Wir kommen bei einer späteren Gelegenheit auf diesen Künstler zurück.

Zu guter Letzt sei noch des berühmtesten Blumenmalers der Brabanter Schule gedacht, des Daniel Segers oder Zegers, der ein Schüler des Sammetbreughel war, 1590 geboren wurde und 1661 in dem Jesuitenkloster zu Antwerpen, dem er seit seinem vierundzwanzigsten Jahre angehörte, starb. Seine Malereien, meist Blumenkränze, mit Schmetterlingen oder anderen Insecten belebt, welche er als Einfassung von Andachtsbildern anderer Maler, als Rubens, Diepenbeeck, Schut u. s. w., ausführte, erfreuten sich einer so lebhaften Nachfrage, daß der Meister ihr kaum genügen konnte. Seine Blumen und Pflanzen zeugen von einem eingehenden Studium der Natur, worin ihn seine tägliche Beschäftigung mit der Blumenzucht, die er zu diesem Zwecke trieb, wesentlich unterstützte. Im Museum zu Dresden sieht man von ihm sechs Blumenstücke, nämlich vier Kränze um ebensoviel grau in grau gemalte Andachtsbilder und zwei Bouquets.

VI.

Holländische und deutsche Meister

des 17. Jahrhunderts.

Erste Gruppe:

Adam Elzheimer.
Gerard van Honthorst.
Joachim von Sandrart.

Adam Elzheimer.

(1574—1620.)

Die Gruppe der holländischen und deutschen Künstler, denen wir uns zunächst zuwenden, steht noch in einem gewissen verwandtschaftlichen Verhältnisse zu der Brabanter Schule und erfüllt wie diese die Aufgabe, die sklavische Abhängigkeit von italienischen Mustern, in welche die nordische Kunst sich begeben hatte, zu brechen und den Boden für ein neues selbständiges Kunstleben zu bereiten. Deutschland spielte bei dieser Abschüttelung des welschen Joches nur eine secundäre Rolle. Wie hätte es auch anders sein können? Nach Dürers und Peter Vischers Tode verarmte das weite Gebiet des deutschen Reiches immer mehr an künstlerischen Talenten. Die inneren Kämpfe, welche mit Wort und Schwert für und gegen die neue Kirchenlehre geführt wurden, nahmen aller Orten in den Kreisen des bürgerlichen wie des höfischen Lebens ein so überwiegendes Interesse in Anspruch, daß für die Pflege der schönen Künste weder Lust noch Muth übrig war. Zumal auf protestantischer Seite, wo der größere Reichthum an geistiger Cultur, gelehrter Kenntniß und wissenschaftlichem Streben durch die natürliche Scheu der Reformation vor dem gemalten und gemeißelten Kirchenschmuck, wie ihn der Katholicismus liebte, völlig paralysirt wurde. Der Versuch, der Malerei einen neuen Geist im Sinne der evangelischen Lehre einzuhauchen, wurde zwar unter der Protection der sächsischen Fürsten gemacht, lief aber bei dem flachen Talente des jüngeren Cranach auf weiter nichts als Wiederholungen der gemalten Glaubensbekenntnisse seines Vaters hinaus, oder auf nüchterne, im Chronikenstyl gegebene Darstellungen aus der Geschichte des

Fürstenhauses, welchem er diente. Dieser Versuch wurde von späteren Malern nicht wieder erneuert, sondern alle für den Protestantismus wie für den Katholicismus arbeitenden Künstler bequemten sich zur Annahme der italienischen Manier, die bei den kaum über die Stufe des Handwerks sich erhebenden deutschen Malern zu ungleich kläglicheren Produkten führte, als sie der niederländische Manierismus zur selben Zeit hervorbrachte.

Während nun in dem stammverwandten Nachbarlande sich gegen Ausgang des sechszehnten und mit Beginn des neuen Jahrhunderts eine allmälige Erstarkung des Nationalgefühls in der Kunstweise der Maler bemerkbar macht und das Studium der Venetianer, zum Theil selbst der directe Einfluß der späteren Meister, wie Tintoretto und Paul Veronese, das verirrte Kunstnaturell der Niederländer mehr und mehr aus den Untiefen des Manierismus in die ihm von Haus aus angewiesene naturalistische Strömung zurückführt, fehlt es in Deutschland an Kräften und Talenten, um den matten Funken des heimischen Kunstlebens von Neuem anzufachen und zur Flamme zu schüren. Da außerdem weder Fürsten noch städtische Magistrate sonderlichen Eifer, wahres Verständniß und opferbereites Interesse für Werke der Kunst an den Tag legten, so war nichts natürlicher, als daß die wenigen begabten Köpfe, die Beruf zur Kunst in sich fühlten, im Auslande Lorbeer und Erwerb suchten, welches beides ihnen das Vaterland vorenthielt. Was auf der einen Seite Ursache war, erscheint auf der andern wieder als Wirkung, wenn wir sehen, wie Kaiser Rudolph II. seine Kunstliebe nur durch Sammeln von Werken älterer Meister bethätigte, weil er glauben mochte, daß seinem Volke jede Befähigung zur Malerei abhanden gekommen sei. Das vereinzelte Bemühen der bairischen Herzöge, Albrecht V. und Wilhelm V., die Kunst für den Dienst der Kirche zu gewinnen, war ohne Nachhalt. Der Prunk, welchen die jesuitische Propaganda zum Heile der Kirche verlangte, rief im Lande selbst mehr Unwillen als begeistertes Erstaunen hervor, so daß Maximilian I. es gerathen fand, um mit seinem Volke in Frieden zu leben, seine Ausgaben wie im Allgemeinen so auch in dieser Hinsicht auf ein bestimmtes Maaß herabzusetzen. Völlig zu Boden getreten wurden aber die schwachen Keime eines neuen Kunstlebens, welche in den Malereien des Christoph Schwarz aus Ingolstadt (starb 1594) und Johann Rottenhammer aus München (1564 bis 1623) zu Tage kamen, durch jenen unheilvollen Krieg, der dreißig Jahre lang das deutsche Volk heimsuchte und die Nation an den Rand eines geistigen und wirthschaftlichen Banquerotts brachte.

Mitten in die Periode der Gährung, welche diesem traurigsten Zeitraume der deutschen Geschichte vorausgeht, stellte das Schicksal den originellsten und trefflichsten Maler hin, welchen Deutschland von Dürers Tode bis auf Carstens im Laufe von mehr als zwei Jahrhunderten hervorgebracht hat: Adam Elzheimer aus Frankfurt am Main. Wie Carstens und Dürer besaß auch Elzheimer ein weiches Herz, eine edle Begeisterung für die Kunst



Der h. Christoph. Nach Adam Elzheimer.

und einen unsäglichen Fleiß in der Ausführung seiner bewundernswürdigen Werke. Wie jene beiden Heroen der deutschen Kunstgeschichte hatte auch er mit Noth und Entbehrung zu ringen, leider ohne am Ausgang seines Lebens siegreich aus dem schweren Kampfe hervorzugehen; denn er starb, geistig geknickt, von körperlichem Leiden heimgesucht, im kräftigsten Mannesalter, ein Opfer seiner deutschen Gründlichkeit, — im Schuldgefängnisse.

Nicht ohne Wehmuth mag deshalb der patriotische Kunstfreund bei den wenigen Zeugnissen von Elzheimers Thätigkeit verweilen, die sich in den deutschen Galerien vorfinden, oder als Seltenheiten von höherm Werthe in den Kabinetten reicher Kunstfreunde gezeigt werden. Diese merkwürdigen Malereien stehen in ihrer Eigenthümlichkeit so einzig da, daß sie sich kaum mit den Werken irgend eines andern Künstlers vergleichen lassen. Historienmaler sowohl wie Landschafter, hat Elzheimer auf beiden Gebieten Vorzügliches geleistet, auch beide in vielen seiner Werke auf überaus glückliche Weise mit einander verbunden. Er huldigte einem maßvollen Realismus, so daß er ebenso gewissenhaft in der Zeichnung wie geschmackvoll in der Anordnung der Composition erscheint. Sein tiefes Naturgefühl bildete er durch unablässiges Studium auf's Feinste aus und machte vermöge seiner vortrefflichen Technik das Schwierigste möglich, nämlich auf Tafeln (meist Kupfertafeln) von kleinem Maaßstabe die Natur bis in die feinsten Details darzustellen, ohne dabei bunt zu werden und die allgemeine Haltung, die harmonische Verbindung des Einzelnen zum Ganzen preiszugeben. Es läßt sich daher wohl behaupten, daß der Gerard Dow der Landschaft, wie ihn Waagen nennt, die Vorzüge des Sammetbreughel mit denen des Claude Lorrain zu vereinigen wußte. Sehr treffend sagt Kugler, daß seine Gemälde den Eindruck machen, als blicke man in eine Camera obscura. In ähnlicher Weise spricht sich Schnaase*) aus: „Wenn man eine Gegend durch ein verkleinerndes Glas sieht, so erhält sie schon dadurch einen eigenthümlichen Reiz. Das Auge sieht ihre einzelnen Theile so vollständig, wie es nach der wirklichen Entfernung geschieht, und dennoch zeigen sich die Verhältnisse der Größe so, als ob die Gegenstände weit entlegener wären. Sie erscheinen daher in mehr als natürlicher Klarheit und Zierlichkeit. Aehnlich verhält es sich mit den Landschaften dieses Malers. In dem kleinen Raume seiner Tafeln ist eine Aussicht über weit geöffnete, höchst mannichfaltige Gegenden; vielfältig bricht sich das Licht; dunkel beschattete Wäldchen und hellglänzende Wasserflächen, Berg und Thal wechseln auf das anmuthigste, und das Auge, in einiger Ferne durch die Harmonie dieser kleinen Welt erfreut, verliert nichts, wenn es sich nähert, um nun auch bis in's Einzelnste Ausführung oder doch geistreiche Andeutung zu finden.“ Oft läßt Elzheimer die verschiedenartigsten Lichteffecte auf seinen Bildern hervortreten, als ob er sich mit Absicht seine Aufgabe zu erschweren suche, um

*) Niederl. Briefe. S. 26.

den Reiz einer glücklichen Lösung zu erhöhen. Dieser Art ist eine Flucht nach Aegypten in der Münchener Pinakothek (eine Wiederholung im Louvre), wo im Hintergrunde rechts der Mond eine Waldlandschaft mit stillem Gewässer erhellt, im Vordergrunde und die Mitte des Bildes einnehmend der h. Joseph mit einer Fackel in der Hand neben dem Esel, der die Mutter mit dem göttlichen Kinde trägt, eine Furth durchwatet, im Mittelgrunde zur Linken aber im tiefen Schatten einer Baumgruppe zwei Hirten ein rauchendes Feuer angezündet haben, welches Streiflichter auf das dunkle Laub, das nahe Wasser und die herbeigezogene Rinder- und Schafheerde wirft. Auch sein durch den Stich bekanntes Bildchen, den h. Christoph darstellend, welchem, nach der Legende, der Eremit bei Ueberschreitung des Baches leuchtet (in Edinburg im Privatbesitz), zeigt einen dreifachen Lichteffect, Fackellicht, Mondlicht und das strahlende Antlitz des Christusknaben. Bisweilen erreicht Elzheimer in der Anwendung der Feuerbeleuchtung die Wirkung des Majestätischen und Tragischen, wie sie uns in Rembrandtschen Werken entgegentritt, und kommt dabei der tiefen, fast unheimlichen Glut der Färbung jenes großen Meisters nahe. So in seinem Brande von Troja mit dem seinen Vater rettenden Aeneas (in der Münchener Pinakothek). Zu bedauern ist nur, daß viele seiner Gemälde durch starkes Nachdunkeln ihren ursprünglichen Farbenreiz eingebüßt haben.

Ueber den Lebenslauf unseres Meisters haben wir nur dürftige Nachrichten, die zuverlässigsten in den Aufzeichnungen des Karl van Mander und Joachim von Sandrart. Danach war Adam Elzheimer der Sohn eines Schneiders und wurde 1574 in Frankfurt am Main geboren. Der Vater, welcher das schon frühzeitig bemerkbar werdende Talent erkannte, gab ihn dem Philipp Uffenbach in die Lehre, einem Maler, von dessen Verdiensten uns keine Kunde überkommen ist. Nach beendigter Lehrzeit und einer mehrjährigen Wanderschaft durch deutsche Städte, ging der junge Künstler nach Italien, um seine Studien zu vollenden. Im Rom fand er Freunde und Liebhaber für seine Malereien, so daß er nicht an Rückkehr dachte, sondern sich daselbst für immer niederließ. Peter Lastman, der später Rembrandts Lehrer wurde, schloß sich ihm hier an und lernte von dem jüngeren Genossen Manches in der Behandlung der landschaftlichen Hintergründe. Wichtiger war für Elzheimer die Freundschaft eines andern Holländers, des Grafen Hendrik van Goudt. Dieser im Jahre 1585 in Utrecht geborene Kunstfreund, welcher sich aus Liebhaberei der Malerei und Kupferstecherkunst widmete, kam wahrscheinlich im Jahre 1607

nach Rom, um dort Unterricht zu nehmen. Als ihm hier eine Tafel Elzheimers, der von den Italienern Adamo Tedesco oder Adamo di Francoforto genannt wurde, zu Gesicht kam, war er so entzückt über die Zierlichkeit und Genauigkeit der Ausführung, daß er den Meister sogleich aufsuchte, um sich ihm als Schüler anzubieten. Die edelmüthige und freigebige Freundschaft dieses Mannes war für Elzheimer von großem Werthe; denn ob ihm gleich seine Bilder gut bezahlt wurden, so standen doch die Preise, welche er erzielte, in keinem Verhältniß zu dem Zeitaufwande, den die mühselige Art der Arbeit erheischte. Außerdem war der Graf van Goudt der Verkünder seines Ruhmes, indem er durch vortreffliche, im Charakter des Originals gehaltene Kupferstiche die Werke des Meisters zur allgemeinen Kenntniß brachte. Das erste von den bekannten sieben, nach Elzheimer gestochenen Blättern des Grafen trägt die Jahreszahl 1608 (der junge Tobias, vom Engel durch's Wasser geführt), eines der letzten (die Flucht nach Aegypten) die Jahreszahl 1613; wonach sich schließen läßt, daß der Wohlthäter des deutschen Künstlers um das Jahr 1614 nach Utrecht zurückgekehrt sein wird, wo er auch im Jahre 1630 nach langem Leiden an einer Gehirnkrankheit starb.*)

Inzwischen verschlimmerte sich die materielle Lage des Meisters immer mehr und mehr. Er hatte sich mit einer Italienerin (nach Andern mit einer Schottin) verheirathet, und die Ehe war mit einer größeren Kinderschaar gesegnet, als die Kunst des Vaters ernähren konnte. Um seiner Familie den nöthigen Unterhalt zu verschaffen, borgte er Gelder zu Wucherzinsen. Schon einmal durch das Dazwischentreten seiner Freunde**) aus dem Schuldthurm befreit, fiel er seinen unbarmherzigen Gläubigern ein zweites Mal in die Hände und beschloß 1620 sein Leben im Gefängniß.

Der unendliche Fleiß, welchen Elzheimer auf seine Gemälde verwandte, steht in grellem Contraste zu der schon zu seiner Zeit im Schwange befindlichen Schnellmalerei der Italiener. Kein Wunder daher, daß sein künstlerischer Nachlaß nur eine kleine Zahl von Werken umfaßt, und daß diese, während die Dutzendarbeiten der Manieristen trotz ihrer aufdring-

---

*) Nach einer nicht verbürgten Nachricht soll Hendrik van Goudt erst nach Elzheimers Tode heimgekehrt und in Folge eines angeblichen Liebestrankes, den ihm eine verschmähte Schöne beigebracht, im Jahre 1624 geistesschwach geworden sein.

**) Weyermann erzählt, das erste Mal habe Rubens seine Schulden bezahlt. Danach müßte sich Elzheimer schon vor 1608 in Noth befunden haben, zur Zeit, wo Rubens sich in Rom aufhielt.

lichen Größe kaum Beachtung finden, von dem Auge des Kenners wie kostbare Perlen aufgesucht werden. Manche seiner Gemälde sind in mehreren Exemplaren vorhanden, von denen einige wohl auf Rechnung des Thomas von Hagelstein kommen, der eine ungemeine Sicherheit im Copiren der Elzheimer'schen Gemälde besaß.

Unter den deutschen Galerien, welche Bilder des frankfurter Meisters bewahren, stellen wir billigerweise diejenige seiner Vaterstadt voran. Das Städel'sche Institut besitzt von ihm zwei treffliche Sachen, eine Landschaft mit dem von Nymphen gepflegten Bachusknaben und eine historische Composition, Paulus und Barnabas zu Lystra darstellend. Von einigen in München befindlichen Stücken war schon die Rede. Wir heben noch folgende Bilder hervor: Ceres, ihren Durst löschend, im Berliner Museum (auch in Madrid); Joseph, von seinen Brüdern in die Cisterne versenkt, Jupiter bei Philemon und Baucis und eine Ruhe auf der Flucht in der Dresdner Galerie, derselbe Gegenstand im Belvedere zu Wien, der barmherzige Samariter im Louvre, Tobias mit dem Engel in der Kunsthalle zu Karlsruhe, derselbe Gegenstand und Christus zu Emaus im Museum zu Kopenhagen, der Triumph der Psyche in der Uffizien zu Florenz. Die Privatgalerien Englands haben ebenfalls einige vorzügliche Bilder Elzheimer's aufzuweisen, das Britische Museum eine Anzahl zierlicher Handzeichnungen.

Eine Schule hat Elzheimer nicht gegründet. Die mühselige Art der Ausführung in seinen Malereien, welche sich augenscheinlich nicht bezahlt machte, konnte zur Nachahmung nicht verlocken. Dagegen regten seine Gemälde viele holländische Künstler, die nach Rom kamen, dazu an, die Eigenthümlichkeiten seiner Kunstweise in anderer Art zu benutzen. Die Unabhängigkeit seiner Art zu componiren, indem er die biblischen Stoffe ganz nach subjectiver Gefühlsweise und für die beabsichtigte malerische Wirkung passend behandelte, die Freiheit, welcher er sich in der Anwendung verschiedenartiger Kostume, namentlich orientalischer Trachten erlaubte, bestimmten auch Peter Lastman, Leonard Bramer aus Delft (1596 bis gegen 1670), Honthorst und andere Niederländer, sich von dem Zwange italienischer Stylgesetze loszumachen. Die Wirkungen des künstlichen Lichtes oder eines Doppellichtes, die bei Elzheimer so große Bewunderung erregten, wurden auf Gemälde von größerem Maßstabe übertragen, für welche sonst die grelle Beleuchtungsart des Caravaggio Vorbild

gewesen war. Die beliebten schwarzen Hintergründe der Naturalisten lösten und lockerten sich, so daß das Auge erst allmälig vom Hellen zum tiefen Dunkel geleitet wurde und auf den Zwischenstufen des dämmerigen Lichtes deutlich das Vorhandensein eines Raumes empfand. Es läßt sich daher von Elzheimer wohl behaupten, daß er ein geistiger Vorfahre Rembrandts gewesen sei und der Richtung dieses großen Meisters wesentlich vorgearbeitet habe.

In engster Beziehung zu Adam Elzheimer steht endlich noch Cornelius Poelenburg aus Utrecht (1586—1660) der den ersten Unterricht in der Schule des Abraham Bloemart genossen. Doch ging Poelenburg bald von der mühsamen und genauen Durchführung des Einzelnen ab und zu einer mehr decorativen Behandlung über. Da er in Folge dessen ungleich rascher arbeiten konnte, als sein Lehrer, so machte er großes Glück. Seine meist mit nackten Nymphen und badenden Mädchen staffirten Landschaften mögen überdies für manchen Liebhaber noch einen andern Reiz gehabt haben als den der künstlerischen Schönheit. Poelenburg nahm in Rom und Florenz eine angenehme gesellschaftliche Stellung ein und seine Bilder waren sehr gesucht. In späteren Jahren lebte er als Hofmaler Karls I. in London, kehrte aber bei dem Tode dieses unglücklichen Königs nach seiner Vaterstadt zurück, wo er auch starb.

Gerard van Honthorst.

(1592—1662.)

Von Gerard van Honthorst sagt Sandrart, er habe die Berühmtheit seines Namens gleich Elzheimer seinen Nachtstücken zu verdanken, nur mit dem Unterschiede, daß jener in großen Tafeln dasselbe erzielt habe, was dieser in Miniaturbildchen geliefert. Und in der That besteht der Hauptreiz der Werke Honthorsts in den eigenthümlichen Wirkungen des künstlichen Lichtes, auf deren naturwahre Darstellung er sein hauptsächlichstes Studium und ungemeine Sorgfalt verwandte. Mit wenigen Ausnahmen, bei denen er in einen unangenehmen schwefelgelben Ton verfällt, gelingt es ihm auch, einen Beleuchtungseffect von großer Kraft und Klarheit hervorzuzaubern, so daß das Auge, unwillkürlich gefesselt, dem wunderbaren Spiele des Lichtes folgt, um nach und nach aus der Tiefe des Schattens auch diejenigen Gestalten hervorzuholen, welche beim ersten Anblick kaum sichtbar sind. Honthorst ist der Nachtstückmaler par excellence und die Italiener konnten das Wesen seiner Kunstweise nicht treffender bezeichnen, als durch den Künstlernamen, den sie ihm beilegten: Gherardo delle notti. Der Gegenstand als solcher ist ihm ziemlich gleichgültig, da nur derjenige ein Anrecht auf seine Palette hatte, welcher ihm Gelegenheit bot, seine starke Seite zu zeigen. Er bewegt sich deshalb mit gleicher Vorliebe auf dem Stoffgebiet der heiligen Geschichte wie auf dem der Mythologie, und hat auch Gegenstände des gemeinen Lebens in ziemlich großer Anzahl behandelt. In allen seinen Gemälden herrscht die naturalistische Auffassung vor. Bisweilen ergeht er sich in gemeinen, um nicht zu sagen, obscönen

Intentionen, selten erhebt er sich dagegen zu einer der Würde des Gegenstandes entsprechenden ernsten und ergreifenden Stimmung. Daher kommt es, daß die große Mehrzahl seiner Bilder kaum der Betrachtung werth erscheinen würde, wenn man die meisterliche Behandlung, die treffliche Haltung und die Correctheit der Zeichnung in Abzug brächte. Manch prächtiger Characterkopf mit lebendigem Ausdruck entschädigt übrigens nicht selten für die Kälte der Empfindung, die in seinen Compositionen herrscht. Eine sonderbare Anomalie macht sich bei diesem Meister in der Portraitdarstellung bemerkbar, insofern er auf diesem Gebiete noch mit der vorhergegangenen Künstlergeneration zusammenhängt und statt der breiten und freien Pinselführung meist die Glätte und Härte der ehedem üblichen Malweise beibehält.

Gerard van Honthorst war der Sohn eines kaum dem Namen nach bekannten Malers, Gerrit Hugenszoon van Honthorst in Utrecht, wo er 1592 das Licht der Welt erblickte. Der Vater bestimmte ihn wie seinen jüngeren Bruder Willem, der 1604 geboren wurde, für den eigenen Beruf, und gab ihn dem Abraham Bloemaert*) dem damals am meisten angesehenen Maler Utrechts, in die Lehre. In der Schule dieses unterrichteten Mannes auf's Beste vorgebildet folgte Honthorst dem Zuge der jungen Künstler, welche in Italien und vornehmlich in Rom ihrem Talente die letzte Politur zu geben suchten. Etwa um das Jahr 1610 im frischesten Jünglingsalter betrat er die ewige Stadt, welche Rubens drei Jahre früher verlassen hatte. Es war die Zeit, wo der ungeberdige Naturalismus des Caravaggio, obwohl der Meister selbst schon todt oder verschollen war, die Herrschaft über den Manierismus erlangt hatte und eine dämonische Anziehungskraft auf alle jüngeren Talente ausübte. Honthorst zögerte nicht dem neuen Strome zu folgen. Sein künstlerischer Instinkt mochte ihm sagen,

*) Abraham Bloemaert, geboren 1564 oder 1567 zu Gorkum, war der Lehrer einer Reihe trefflicher niederländischer Maler, so daß sich schließen läßt, daß seine Schule, die er zu Utrecht gründete, in hohem Ansehen stand. Von seinen eigenen Werken ist nur Weniges übrig geblieben. Man erkennt in seiner Malerei deutlich, daß er sich auf den niederländischen Manierismus stützte, wie er denn auch nach verschiedenen Studienreisen sich vornehmlich an Hieronymus Franken anschloß. Gleichwohl macht sich bei ihm eine gewisse naturalistische Reaction geltend, als ob sein angeborener Natursinn sich gegen die abstracten Schulregeln auflehne. Bezeichnend ist es, daß er für Caravaggio eingenommen war, worauf eine Copie nach diesem Meister in der Dresdener Galerie deutet. Möglich, daß er Honthorst auf diesen Gegenpol des Pseudo-Idealismus zuerst hingewiesen hat. Bloemaert starb in Utrecht 1647. Im Berliner Museum sieht man von ihm eine Anbetung der Hirten.

daß die Möglichkeit eines entschiedenen Erfolgs bei der großen Zahl von Malern, die sich in Rom zusammenfanden, nur in dem energischen Auftreten des naturalistischen Darstellungsprincips liegen könne. Indessen überließ er sich nicht völlig der ungemäßigten Naturnachahmung, die rücksichtslos jeden Gegenstand, mag sich ein noch so hohes geistiges Interesse daran knüpfen, unter das Joch des Gemeinen und Gewöhnlichen beugt. Er besaß sittliche und geistige Bildung genug, um dem Heiligen und Göttlichen wenigstens einen Hauch höheren Daseins zu lassen, und stieg lieber



Der trunkene Lot und seine Töchter. Nach G. van Honthorst.

in die tieferen Regionen des Lebens oder zu abgelegeneren Partien der biblischen Erzählung herab, um zwischen Auffassung und Inhalt das Gleichgewicht zu erhalten. Zudem fehlte seiner Gemüthsart der düstere Zug zum Unheimlichen und Schauervollen, welcher die Kunstweise des Caravaggio und seiner neapolitanischen Nachfolger charakterisirt.

Eins seiner frühesten Werke in Rom war eine Darstellung Christi vor Pilatus, welche er für den Fürsten Giustiniani malte (jetzt im Besitz des Herzogs von Sutherland in London). Die Composition ist höchst einfach. In dem Verhörzimmer sitzt der römische Landpfleger vor einem die Mitte des Bildes einnehmenden Tische, auf welchem eine flackernde Kerze brennt.

Ihm gegenüber steht Christus mit gebundenen Händen, ernst und ruhig die Anklage vernehmend, welche der Römer mit erhobenem Zeigefinger ihm vorhält. Pilatus scheint das Protokoll, welches vor ihm liegt, geschlossen und nach der Richtung der Feder im Dintefasse zu urtheilen, den Angeklagten bedeutet zu haben, daß der Moment der Unterzeichnung gekommen sei. Im Halbdunkel bemerkt man hinter Pilatus zwei Zeugen, hinter Christus in der Tiefe des Zimmers eine Anzahl Schergen, welche den Befehl zur Abführung des Gefangenen zu erwarten scheinen. Die Wirkung dieses Bildes ist ernst und ergreifend, und das Spiel des flackernden Lichtes, welches die beiden Hauptfiguren scharf beleuchtet, trägt offenbar nicht wenig dazu bei. Wenn die Bibel auch nichts von der Nachtbeleuchtung dieser Scene weiß, so ist doch der Act, der hier vollzogen wird, ein lichtscheuer Act der Finsterniß, weshalb man sich immer mit der Kerze des Künstlers einverstanden erklären kann.

Die Gönnerschaft des Fürsten Giustiniani, welche sich Honthorst durch dieses und andere Gemälde erwarb, war der Grundstein seines Rufes, der sich in kurzer Zeit so sehr verbreitete, daß der Meister mit Aufträgen überschüttet wurde. So malte er für die Kirche S. Maria della Scala eine Enthauptung des Täufers, für S. Maria della Vittoria eine Verzückung des h. Paulus, für den Kardinal Spada einen Christus am Oelberg.

Nach einem mehrjährigen Aufenthalt in Rom kehrte Honthorst als angesehener Mann in seine Vaterstadt zurück, wo er sich mit einem Mädchen von Stande und Vermögen verheirathete und eine stark besuchte Schule begründete. Sandrart erzählt, daß er zu seiner Zeit vier und zwanzig Zöglinge gehabt habe, von denen jeder 100 Gulden jährliches Lehrgeld zu zahlen verpflichtet gewesen sei. Mit Hülfe solcher Kräfte war es ihm leicht, eine ansehnliche Menge von Gemälden auf den Markt zu bringen und bei guten Preisen ein vermögender Mann zu werden. Im Jahre 1628 erhielt er einen Ruf an den Hof Karls I., um dort einige Gemälde auszuführen. Der uns schon von früher bekannte Agent des Herzogs von Buckingham im Haag, Balthasar Gerbier, bestimmte den Meister, den Wunsch des Königs zu erfüllen. Sein Aufenthalt in London währte ungefähr ein halbes Jahr, reichte aber hin, um den königlichen Kunstfreund mit den gewünschten Malereien zu versorgen. Das Hauptwerk, welches er für den König malte, war ein allegorisches Gemälde, auf welchem Karl I., dessen Gemahlin und der Herzog von Buckingham als Götter figurirten. Da das Ganze nach

der Beschreibung eine jener albernen allegorischen Geschmacklosigkeiten gewesen zu sein scheint, in denen sich das 17. Jahrhundert gefiel, so ist der Untergang nicht zu beklagen, den das Bild muthmaßlich beim Brande des Schlosses Whitehall erfahren hat. Während seines Aufenthalts in England malte Honthorst ein großes Familienbild für den Herzog von Buckingham mit neun Figuren. Dasselbe befindet sich im Schlosse Hamptoncourt und gilt für seine beste Leistung im Fache der Portraitdarstellung.

Bei seiner Abreise von London, im December 1628, erhielt er vom Könige den Auftrag, dessen Schwester Elisabeth, Königin von Böhmen und Kurfürstin von der Pfalz, nebst ihren Kindern zu malen. Honthorst begab sich zu dem Ende nach dem Haag, wo die Königin sich damals aufhielt, und führte auch diesen Auftrag bis zum Jahre 1630 zur vollen Zufriedenheit seines hohen Gönners aus. Sein Lohn für die in London gefertigten Arbeiten war nicht gering; denn außer einer Summe von 420 Pfund Sterling, welche ihm bewilligt worden war, und einigen kostbaren Geschenken, darunter ein Silberservice für zwölf Personen, setzte ihm der König ein Jahrgehalt von 300 Pfund aus. Indeß ist es sehr fraglich, ob Honthorst sich lange dieser Einnahme zu erfreuen gehabt hat, da er, wie aus einem seiner Briefe*) hervorgeht, schon Noth genug hatte, die Bezahlung für das Bild der Königin zu erhalten, „welches ihm selbst, wie er schreibt, wegen mehrerer Reisen nach dem Haag sehr theuer zu stehen komme.“

Zum Hofmaler ernannt, siedelte Honthorst später ganz nach dem Haag über. Im Dienste des Prinzen Friedrich Heinrich von Oranien dekorirte er das Schloß im Busch und das zu Ryswick mit einer Reihe von Bildern. Dem Könige von Dänemark lieferte er als Palastschmuck eine Anzahl von Darstellungen aus der dänischen Geschichte. Ebenso war er vielfach für den großen Kurfürsten von Brandenburg beschäftigt. In den letzten Lebensjahren widmete er sich fast ausschließlich der Portraitmalerei.

Sandrart giebt das Todesjahr des Meisters mit 1660 an. Es ist jedoch nachgewiesen, daß er noch 1662 im Haag thätig war. Wahrscheinlich ist er in diesem oder dem folgenden Jahre gestorben.

Die Gemälde Honthorsts haben meist große Dimensionen, selbst die eigentlichen Genrestücke und die genreartig behandelten biblischen Scenen. Es ist dies ein Hauptgrund, weshalb seine Kunst auf dem Gebiete des

*) Veröffentlicht in Carpenters pictorial notices.

realen Lebens, welches sonst seinem Naturell mehr zusagte als erhöhte Lebensmomente, nicht recht behagt, denn sie erhebt einen ungebührlichen Anspruch auf Bewunderung, dem der kleine unbedeutende oder gleichgültige Inhalt nicht entspricht. Von Gemälden dieser Art sieht man im Museum zu Basel eine Flohhatz, in Dresden einen Zahnbrecher, im Louvre ein Concert. Eins seiner besten Werke, biblischen Inhalts, ist die Befreiung Petri im Museum zu Berlin. Charakteristisch für seine Behandlung mythologischer Stoffe, ist ein Triumph des Silen in Louvre, und Ceres, die den spottenden Knaben in eine Eidechse verwandelt, in der Münchener Pinakothek.

Obgleich Honthorst eine große Anzahl von Schülern hatte, so blieb doch seine Kunstweise in Holland fast ganz vereinzelt. Rubens und van Dyck wurden die vornehmlichsten Vorbilder für die höhere Geschichtsmalerei, und lenkten die Augen der jungen Künstlerwelt auf sich. Später zog Rembrandts wundersamer Genius die Geister in seine Bahnen, während das Genre sich ganz in seiner niederländischen Eigenthümlichkeit ausbildete und erst in dieser seine Geltung und Bedeutung erhielt.

Joachim von Sandrart.

(1606—1688.)

Unter den Schülern Honthorst's ist Joachim von Sandrart der bekannteste. Doch besuchte er die Schule jenes Meisters nur, um später seine eigenen Wege zu gehen und auf der in Utrecht gewonnenen Grundlage durch ausdauerndes Studium der berühmtesten Kunstwerke seiner Zeit sowohl, wie der Vergangenheit, sich eine universale künstlerische Bildung anzueignen. Es gelang ihm auch, einen hohen Grad technischer Fertigkeit zu erlangen und den besten Meistern, wie Rubens und van Dyck, Manches abzusehen; es mangelte ihm ferner nicht an Correctheit und Geschmack in der Zeichnung und an einem erfolgreichen Streben, die naturalistische Anlage seines Talents zu veredeln. Aber, was die Größe des Künstlers ausmacht und seiner Thätigkeit Bedeutung giebt, die Gabe der Erfindung, das Feuer der Einbildungskraft war ihm versagt. Seine Malereien erscheinen fast immer wie blasse Reminiscenzen und nüchterne Compilationen aus den Werken anderer Künstler oder wie Modell-Arbeiten, denen kein innerer Schöpfungsdrang zu Grunde liegt.

Sind demzufolge die Werke des deutschen Meisters wenig geeignet, uns ein besonderes Interesse für seine Künstlerlaufbahn einzuflößen, so war sein Leben und Wirken doch für das gesammte Kunstleben seiner Zeit von so hervorragender Bedeutung, seine Stellung im Kreise derer, welche an der Malerei als Kenner und Liebhaber Antheil nahmen, eine so angesehene, daß es wohl gerechtfertigt ist, auch ihm einen Platz an dieser Stelle einzuräumen. Denn Joachim von Sandrart gehörte zu den seltenen Künstlern,

die ihren Beruf in einem weiten und großen Sinne auffaßten und mit der Liebe zur Sache ein unermüdliches Streben nach Erkenntniß des Wesens und der historischen Entwickelung der Künste verbanden. Er nahm für das Deutschland des siebenzehnten Jahrhunderts eine ähnliche Stellung ein, wie Rafael Mengs für das des achtzehnten. Seine schriftstellerische Thätigkeit, gestützt auf eine tüchtige Schulbildung, auf Kenntniß der klassischen Literatur und die Gabe, sich den bequemen Gebrauch fremder Sprachen leicht anzueignen, hat nicht nur dazu gedient, nackte Thatsachen in Bezug auf die mitlebenden Künstlergenerationen festzuhalten, sondern auch dahin gewirkt, das Ansehen seines Standes zu heben und in den Kreisen der Gebildeten das Interesse für die Kunst lebendig zu machen. Das Wirken des gelehrten Künstlers und Kunstfreundes erscheint aber von noch größerem Verdienst, wenn man die traurige Lage, die materielle und geistige Verkommenheit Deutschlands im zweiten Drittel des siebenzehnten Jahrhunderts in Betracht zieht.

Joachim Sandrart stammte aus einer angesehenen und wohlhabenden Famlie der freien Stadt Frankfurt. Geboren im Jahre 1606, erhielt er von seinen Eltern eine sorgfältige Erziehung und den den höheren Ständen seiner Zeit für nöthig erachteten Unterricht in den alten Sprachen und Literaturen. Sein Talent im Zeichnen erkannten und förderten zuerst zwei tüchtige Kupferstecher, Theodor de Bry (1561—1623), Sohn und Geschäftsnachfolger jenes berühmten Buch- und Kunsthändlers, der, als Protestant aus Lüttich vertrieben, sich in Frankfurt ansässig gemacht hatte, und dessen Schwiegersohn und Gesellschafter Matthäus Merian (1593 bis 1650), der sich durch die erste Veröffentlichung des Baseler Todtentanzes besonderes Verdienst erworben hat. Auf Anrathen dieser beiden Männer widmete sich der junge Sandrart der Kupferstecherkunst anfangs unter Anleitung eines Verwandten, Michael Leblon, später in der berühmten Schule des in Prag lebenden Aegidius Sadeler. Noch fast ein Knabe wanderte Sandrart zu Fuß über Nürnberg nach Prag, wenige Jahre nach Ausbruch des dreißigjährigen Krieges, und bezeugte sonach schon früh jenes selbstbewußte Streben, jene energische, vor keiner Mühe, Schwierigkeit und Gefahr zurückschreckende Wißbegierde, welche ihm den Weg zu Ruhm und Ehren bahnte.

Der schon bejahrte Sadeler rieth dem jungen Künstler, sich lieber der Malerei zuzuwenden und deshalb in Holland Studien zu machen. In Folge dessen schnürte Sandrart sein Bündel, um sich nach Utrecht zu be-

geben, wo er, wie wir wissen, in der Schule Honthorsts Aufnahme fand und das Glück hatte, Rubens auf dessen Kunstreise durch Holland zu begleiten. (Vergl. S. 274). Sein Wunsch, Italien, namentlich Venedig zu sehen und die dortigen Kunstschätze kennen zu lernen, mag im Verkehr mit dem großen brabanter Meister sich rasch zu unwiderstehlichem Verlangen gesteigert haben; denn noch in demselben Jahre, in welchem er Rubens' Bekanntschaft gemacht hatte (1627), machte er sich auf den Weg nach der Lagunenstadt, mit einer Empfehlung an Jean van der Lys, einem Schüler des Cornelius Poelenburg, der ihn freundschaftlich aufnahm. Hier traf er wieder mit Leblon, seinem ersten Lehrer, zusammen und entschloß sich, denselben auf einer beabsichtigten Reise nach Rom zu begleiten. Ihr Weg führte sie zunächst nach Bologna, wo sie Guido Reni und Albano besuchten, und weiterhin nach Florenz und Siena.

In Rom angekommen, war Sandrart wie immer darauf aus, sich in persönlichen Verkehr mit den künstlerischen und wissenschaftlichen Notabilitäten der Stadt zu setzen. Seine Bildung, seine Erfahrungen als weitgereister Mann und sein umgängliches Wesen erleichterten ihm dies Bestreben nicht minder, als seine unabhängige Lebenslage. Bei den Künstlern führte er sich durch ein großes und glänzendes Bankett ein, welches er zu ihren Ehren veranstaltete. Italiener, Niederländer, Franzosen und Deutsche nahmen daran Theil, und der liebenswürdige Gastgeber unterhielt sich mit Jedem in der Spache seines Landes. Am meisten fühlte er sich zu den beiden Poussins und Claude Lorrain hingezogen, verschmähte indeß auch die Gesellschaft des Pieter van Laar nicht. Von Kunstfreunden und Gelehrten standen ihm der Fürst Giustiniani und der Astronom Galilei besonders nahe. Sein Ansehen als Künstler begründete er in Rom mit einer, in der Weise des Honthorst ausgeführten Darstellung von Seneca's Tode (jetzt im Berliner Museum), welche ihm der genannte Fürst abkaufte. Derselbe Gönner räumte ihm eine Wohnung in seinem Palaste ein und beauftragte ihn mit der Ausmalung seines Antikensaals und mit der Leitung der Nachbildung dieser Malereien in Kupferstich.

Seine Wanderlust und sein Kunsteifer führten ihn von Rom aus weiter nach Neapel und Sicilien und von dort nach Malta, welches wegen der Malereien des Caravaggio besonderes Interesse für ihn hatte. Nach Rom zurückgekehrt, war er dort noch längere Zeit im Dienste des Papstes, verschiedener Kardinäle, Kirchen und Klöster thätig. Selbst Philipp IV. bestellte bei ihm ein Gemälde; der deutsche Künstler durfte in der königlichen Galerie

nicht fehlen, da ihn Velasquez unter die zwölf der berühmtesten damaligen Maler Italiens auf einem vom Könige bestellten Bilde aufgenommen hatte. Außerdem benutzte er seinen Aufenthalt in der ewigen Stadt zu archäologischen Studien und nahm von den Merkwürdigkeiten der alten Plastik und Baukunst Zeichnungen auf, die er später bei seinen wissenschaftlichen Arbeiten verwerthete.

Nachdem er sieben Jahre in Italien verweilt hatte, kehrte Sandrart über Venedig und Mailand nach Deutschland zurück. Nicht ohne Lebensgefahr erreichte er das von den Kaiserlichen hart bedrängte, später durch Erscheinen der Franzosen entsetzte Frankfurt, im Jahre 1635. Aber hier war seines Bleibens nicht lange, da Hungersnoth und Seuchen fast noch größeres Unheil über seine Vaterstadt brachten, als vorher die Angriffe des Feindes. Er zog es daher vor, sich in Amsterdam niederzulassen, nachdem er sich mit einem reichen Mädchen, Johanna von Milkau, ehelich verbunden hatte. Von seiner Wirksamkeit in der Hauptstadt Hollands und von dem Ansehen, welches er dort als Künstler genoß, zeugt noch eines seiner besten und umfangreichsten Gemälde (jetzt im neuen Rathhause daselbst), welches die Amsterdamer Schützengilde bei der Einholung der Königin Maria von Medici darstellt. Inzwischen gelangte er durch Erbschaft in Besitz des Schlosses Stockau bei Ingolstadt, ein Umstand, der ihn veranlaßte, alle seine Habseligkeiten, darunter seine reichen Sammlungen von Kunstwerken, Zeichnungen, Kupferstichen u. s. w. in Amsterdam zu verkaufen*) und nach Stockau zu ziehen. Er mußte indeß das von den französischen Truppen zerstörte Schloß fast ganz neu wieder aufbauen lassen.

Nach dem Tode seiner ersten Frau, die ihm keine Kinder geboren hatte, verkaufte er sein Besitzthum und wandte sich nach Augsburg, wo er sich im Jahre 1672 zum zweiten Male verheirathete. Seiner neuen Gattin zu Liebe zog er 1674 nach Nürnberg. Dort übernahm er die Leitung der im Jahre 1662 daselbst von Joachim Nützel von Sondersbühl gegründeten Malerakademie, in Gemeinschaft mit seinem Neffen Jakob Sandrart und dem Architekten Elias Godeler. Seine letzten Lebensjahre waren hauptsächlich der Bearbeitung und Herausgabe seines berühmten, später ins Lateinische und Italienische übertragenen Werkes: „Die deutsche Akademie der edlen Bau-, Bildhauer- und Malerkunst (Nürnberg 1676—79, 2 Bde.)“ sowie einer Reihe anderer wissenschaftlicher Arbeiten (Iconographia deorum,

---

*) Der Erlös aus diesem Verkaufe betrug 45,000 Gulden.



Zeuxis, eine Juno malend. Nach J. v. Sandrart.

ebenda 1680; Romae antiquae et novae theatrum, ebenda 1684 u. s. w.) gewidmet. Außerdem erwarb er sich das Verdienst, das Andenken an die große Kunstepoche Nürnbergs wieder aufgefrischt, namentlich aber auf die Bedeutung Dürers, dem er eine Gedenktafel widmete, hingewiesen zu haben. Nachdem er noch einem Rufe Kaiser Ferdinands III., der ihn mit dem Adelsdiplom beschenkte, nach Wien gefolgt war, starb er in Nürnberg im Jahre 1688, als Mensch, Gelehrter und Künstler gleich hochgeachtet.

Von der künstlerischen Thätigkeit Sandrarts, während der zweiten Hälfte seines Lebens, die er in Süddeutschland verbrachte, sind noch zahlreiche Spuren in baierischen Kirchen und in den Galerien von München und Wien vorhanden. Das bedeutendste Werk, welches er in Nürnberg ausführte, war die im Auftrage des schwedischen Generals Wrangel angefertigte Darstellung des am 25. September 1649 stattgehabten Friedensmahles. Dies im Landauer Brüderhause aufbewahrte, 12 Fuß hohe und 9 Fuß breite Bild umfaßt an funfzig Portraitfiguren von Reichsständen und kaiserlichen und schwedischen Friedenskommissaren.

Der namhafteste Schüler Sandrarts war Mathäus Merian, der jüngere, aus Basel (1621—1687).

Ein Zeitgenosse Sandrarts, Karl Screta aus Prag (1604—1674), war ein Künstler von großer natürlicher Begabung, der aber leider sein in Italien ausgebildetes, zum Theil durch Rubens' Einfluß bestimmtes Talent nur zu oft zu flüchtiger und wüster Schnellmalerei mißbrauchte. Eins seiner besten Werke ist das Hochaltarbild in der Maltheserkirche auf der Kleinseite zu Prag, die Vernichtung der Saracenen durch himmlischen Beistand darstellend.

VII.

Holländische und deutsche Meister

des 17. Jahrhunderts.

Zweite Gruppe:

Franz Hals.
Rembrandt van Rijn und seine Schule.



Franz Hals.

(1584—1666.)

Die volle Blüthe der holländischen Malerei fällt fast um ein Menschenalter später als die Glanzperiode der Brabanter Schule. Um sich die Mittel der Darstellung, die Freiheit der Behandlung, den kühnen und doch sicheren Auftrag der Farbe anzueignen, nahm die Kunst der protestantischen Niederlande von den Meistern der unter spanischer Herrschaft verbliebenen Provinzen Rath und Lehre an. Der Geist, der sie beseelte, war ein anderer. Die Kraft und Wahrheit desselben offenbart sich aber erst in ganzer Fülle, nachdem die materiellen Bedingungen zum lebendigen Ausdruck des künstlerischen Gedankens errungen waren. Die Vermittelung zwischen der älteren und jüngeren, der belgischen und holländischen Kunstweise geschah auf dem neutralen Gebiete des Portraitfachs. Die Uebergangsstufe deutet schon Honthorst an, ganz entschieden wird dieselbe aber durch den genialen Bildnißmaler Franz Hals bezeichnet, der als

der wichtigste Vorläufer der Rembrandtschen Kunstepoche betrachtet werden muß.

Franz Hals wurde im Jahre 1584 zu Mecheln geboren, seine Wirksamkeit gehört aber der Stadt Haarlem an, wo er auch im Jahre 1666 gestorben ist. Auf den Charakter nnd die Lebensweise dieses Meisters werfen die Berichte eines Houbraken und anderer Verfälscher der niederländischen Künstlergeschichte ein ungünstiges Licht. Der unermüdlichen Forschung neuerer Kunstgelehrter*) ist es indeß gelungen, die frivole Verläumdung vor das kritische Gericht zu ziehen und die maßlose Uebertreibung zu constatiren, mit der man einen trefflichen Künstler als die personificirte Trunksucht und Völlerei, als ein in bäurisch-rohen Sitten verkommenes Subjekt darzustellen sich nicht entblödete. Möglich, daß Hals sich gern in lustiger Gesellschaft befand und die Freuden der Tafel liebte, keinesfalls kann er ein ausgemachter Trunkenbold gewesen sein oder durch seinen schlechten Umgang Anstoß bei seinen Mitbürgern und Berufsgenossen erregt haben, sonst würde man ihn nicht im Jahre 1644 mit der Würde eines Vorstehers der Malerzunft Sankt Lucas zu Haarlem betraut haben. Zudem ist es erwiesen, daß er aus einem Patriziergeschlechte seiner Vaterstadt stammte, und ebenso, daß er in eine der angesehensten Familien der Stadt Haarlem heirathete. Seine Gattin war die Tochter eines Rathsherrn, Stalpart van der Wiele mit Namen. Was außerdem noch dafür spricht, daß er mit dem Rufe eines ausgezeichneten Künstlers auch einen geachteten bürgerlichen Namen verband, ist die Bevorzugung, welche ihm von Seiten der vornehmsten Kreise Haarlems bei den, zu seiner Zeit allgemein beliebten Darstellungen festlicher Versammlungen und öffentlicher Aufzüge zu Theil wurde.

Nichts ist bezeichnender für die Umwandlung, welche der Geist der holländischen Kunst im Zusammenhange mit der Umgestaltung des politischen und religiösen Lebens der Nation seit ihrer Erhebung gegen den spanisch-kirchlichen Despotismus erfahren hatte, als der zunehmende Geschmack an der Darstellung solcher Festaufzüge, in denen der Stolz eines mächtigen Bürgerthums, der Gemeinsinn, das glückliche Gefühl eigener Kraft und selbsterrungener Freiheit zum sprechenden Ausdruck kam.**) Der pro-

---

*) Vergl. Vosmaers treffliche Arbeit über die Vorläufer und die Jugend Rembrandts, Haag 1863.

**) Das Auftreten dieser Gattung läßt sich zurückverfolgen bis zum Jahre 1583, wo Cornelis van Haarlem schon eine Bürgerwache malte. (Vosmaer a. a. O. S. 79.)

testantische Fanatismus hatte der kirchlichen Malerei den Krieg erklärt. Eine ganze große Gestaltenwelt hatte sich plötzlich vor den Augen der holländischen Kunst geschlossen. Aber die Kunst selbst war darum nicht wie in Deutschland verarmt und zu einem unansehnlichen Anhängsel der geistigen Cultur des Volkes geworden. Die ihr innewohnenden mächtigen Triebe schienen ihre Kraft für eine Zeit lang zu sammeln, um dann mit einer bewunderswürdigen Machtfülle hervorzubrechen, zur Eroberung aller Gebiete des Lebens, des geschichtlichen, politischen, socialen, häuslichen und natürlichen Daseins, an welche die noch am Gängelbande der Tradition geleitete Kunst des 16. Jahrhunderts nur schüchtern herangetreten war.

Die glänzende Epoche in der Geschichte des holländischen Volkes gemahnt uns an die Höhepunkte des nationalen Lebens der griechischen Nation und der florentinischen Republik. Die Opfer an Gut und Blut, welche der ungleiche Kampf gegen einen übermächtigen Feind erforderte, weit entfernt, die materiellen Kräfte eines fernigen, für sein Recht und seine Freiheit kämpfenden Bürgerthums zu erschöpfen, spornten zu kühnen Unternehmungen, zum Aufgebot aller Mittel, um die Verluste doppelt zu ersetzen. Mitten im Kriege bahnte sich der Handel Hollands seine Wege über das Weltmeer; unter drohenden Gefahren legten die Bürgermeister und Rathsherren der holländischen Städte den Grund zu jenem nationalen Wohlstande, welcher mit der Zeit sprichwörtlich geworden ist, und kaum von den Engländern überboten werden konnte. Das Kapital bot der Kunst die Hand. Der reiche Bürger war stolz darauf, das Privilegium der Fürsten, als Gönner und Förderer der schönen Künste, auch für sich in Anspruch nehmen zu können. Ja, vielleicht mehr noch als diese, geizte das Bürgerthum in seiner jugendlichen Kraft, in dem Bewußtsein seiner inneren Tüchtigkeit danach, in den Werken seiner Maler und Dichter sich selbst zu verherrlichen. Die Malerei stand nicht allein, um von der Größe und Herrlichkeit eines kleinen Volkes zu zeugen, welches, ein anderes Venedig, auf eigene Kraft gestützt, sich in kurzer Zeit einen Sitz und eine gewichtige Stimme im Rathe der Völker und Fürsten errungen hatte. Die Begeisterung für Freiheit und Vaterland löste der nationalen Poesie die Schwingen. Im Jahre 1587 erblickte Joost van den Vondel, der größte Dichter der Niederlande, das Licht der Welt. Ausgerüstet mit einer hochpoetischen Naturanlage, befreite er mit einem Male die Sprache der Dichtkunst von der Zwangsjacke des akademischen Klassicismus und überraschte sein Volk mit der Erkenntniß, daß die ächte und wahre Poesie nur in dem freien

Gebrauche der Muttersprache unvergängliche Werke zu schaffen vermag. In seiner glänzenden Mission, als Begründer und Schöpfer der nationalen Literatur, wurde Vondel unterstützt von einem Dichterkreise, in welchen die Namen eines Huygens, Cats, Hooft, Bredero und Coster die geläufigsten sind.

So sehen wir Malerei und Dichtkunst, jede im Bewußtsein ihrer Selbständigkeit, ihrer Unabhängigkeit von fremden Mustern und abstracten Schulregeln, Hand in Hand nach dem Höchsten ringen, aber auch treuherzig bei den alltäglichen Erscheinungen des Daseins weilen, um selbst aus dem Gemeinen das Goldkorn der Poesie hervorzusuchen, das scheinbar Triviale und Häßliche durch den Zauber poetischer Schilderung und malerischer Darstellung genießbar zu machen. Freilich erwehrte sich die Dichtkunst nur für eine verhältnißmäßig kurze Zeit der Einflüsse von außen, und eine gelehrte Pedanterie suchte nur zu bald durch Regel und System den Geist der Poesie zu ersetzen, der mit dem Abtreten der Generation, welcher Vondel angehörte, aus dem Volke gewichen zu sein schien. Vielleicht wäre es der Malerei nicht besser ergangen, wenn nicht der gewaltige Genius eines Rembrandt in bewußter Opposition gegen alles conventionelle und fremdländische Wesen die Welt zur Anerkennung und Verwunderung gezwungen und weit über sein Lebensziel hinaus einen bestimmenden Einfluß auf den Geist seiner Kunst ausgeübt hätte.

Um die beispiellose Regsamkeit auf dem Gebiete der Malerei bei einem so kleinen Volke und unter so schwierigen äußeren Verhältnissen zu begreifen, um sich den schöpferischen und genießenden Antheil zu erklären, welche alle Schichten der Bevölkerung an den Werken der Palette nahmen mögen wir uns noch erinnern, daß auch die Wissenschaften dem gewaltigen Freiheitsdrange gefolgt waren und ihren Einfluß auf das gesammte Volks- und Staatsleben geltend machten. Ja, so hoch gingen die Wogen der Bewegung, daß der frei gewordene Gedanke selbst die Machthaber erschreckte, die der Kampf gegen Tyrannei und Inquisition an die Spitze des öffentlichen Wesens gebracht hatte. Die Hinrichtung Oldenbarnevelds und die Verurtheilung des großen Rechts- und Staatslehrers Hugo Grotius zu ewiger Gefangenschaft geben einen Beleg für die alte Wahrheit, daß, wo viel Licht ist, auch die düstern Schatten nicht fehlen. Dabei ist indeß nicht zu übersehen, daß die inneren Kämpfe, der Streit der Parteien auf politischem und religiösem Felde, der geistigen Stagnation entgegenwirkten, welcher ein reich und mächtig gewordenes Staatsleben so leicht anheimfällt. Auch vermochten die

vereinzelten Rückfälle in die Gewohnheiten des Absolutismus den Triumphzug der politischen und kirchlichen Freiheit nicht aufzuhalten. Immer mehr kräftigte sich das Bewußtsein, daß bürgerliche Freiheit ohne religiöse Toleranz keinen Sinn und keinen Bestand haben könne. Die welthistorische Bedeutung der Niederlande als Asyl der Tausende von Vertriebenen, die um ihres Glaubens willen die Heimat verließen, mußte sich immer schärfer ausprägen, je mehr das gemeine Wesen durch Einwanderungen dieser Art an Kapital und Intelligenz, an Bürgersinn, an sittlicher und geistiger Kraft gewann. Nur eine kurze Spanne Zeit liegt zwischen dem Tode Oldenbarnevelds und der Geburt des großen Philosophen Benedict Spinoza, des ersten, dem es verstattet war, ohne ein bestimmtes Glaubensbekenntniß sich des Schutzes der Gesetze und der Freiheit des Bürgers zu erfreuen.

Wenden wir uns nach dieser flüchtigen Andeutung der äußeren Bedingungen, unter denen sich die niederländische Malerei des 17. Jahrhunderts entwickelte, zurück zu dem bewundernswürdigen Bildnißmaler, der am Eingang dieser großen Epoche steht. Seinen Ruhm verdankt Franz Hals vornehmlich den Doelen- oder Regentenstukken, d. h. Darstellungen von Bürgerwachen, Schützenfesten, von Mitgliedern städtischer Behörden und Körperschaften, von Vorständen öffentlicher Anstalten, bei denen es zunächst nur auf die Zusammenstellung von wohlgetroffenen Portraits ankam. Dem künstlerischen Sinne konnte aber ein nüchternes Aneinanderreihen von Einzelfiguren nicht genügen. Und wie ehedem in den Votivgemälden der Italiener, namentlich der Venetianer, die Donatoren und die umherstehenden Heiligen nach und nach zu der thronenden Madonna in nähere Beziehung, in ein persönliches Verkehrsverhältniß (Santa conversazione) traten, so geschah es auch hier, daß etwas Geschehendes, ein bestimmter Vorgang oder eine Handlung, die isolirten Portraitfiguren mehr und mehr zu einem festgeschlossenen Ganzen verband. Die Künstler strebten danach, nicht blos die betheiligten Auftraggeber, sondern auch denjenigen zu befriedigen, der das Bild als Bild nahm, an den Personen selbst aber kein besonderes Interesse hatte. Damit war der Uebergang gefunden auf der einen Seite nach dem ernsten Geschichtsbilde, welches zunächst die Helden und Heldenthaten der Gegenwart feierte, auf der andern Seite nach dem Genre, welches die Höhe des Lebens mit ihren Stürmen und Gefahren fliehend, die Freuden des häuslichen Daseins, einer behaglichen Existenz in den eigenen vier Pfählen schildert oder sich an dem Thun und

Treiben namentlich den Festtagsbelustigungen des niedern Volks ergötzt. Die berühmtesten solcher bürgerlichen Gesellschaftsbilder, welche Franz Hals gemalt hat, befinden sich auf dem Rathhause zu Haarlem. Zwar sind diese nicht alle von gleicher Tüchtigkeit der Ausführung, aber alle zeichnen sich durch die Freiheit der Behandlung, den eben so kecken wie geistreichen Gebrauch des Borstpinsels, die große Sicherheit, mit welcher die Farbentöne unvertrieben nebeneinandergesetzt sind, in schlagender Weise vor ähnlichen Werken seiner Zeitgenossen aus. Das frühste dieser Bilder datirt vom Jahre 1616.*) Es ist in einem tiefen, warmbraunen Tone und in einer Weise gemalt, welche an die besten Werke Rembrandt's erinnert. Noch deutlicher springt die Verwandtschaft seiner Kunstweise mit der Rembrandt'schen bei einer ebendort befindlichen Darstellung von den fünf Vorstehern (Regenten) des St. Elisabeth-Spitals, vom Jahre 1641, in die Augen. Hier hat er jede lebhafte Farbenzusammenstellung gemieden und das große Geheimniß Rembrandts entdeckt, der Färbung ohne Farbe Kraft und Tiefe zu geben. Er bleibt dabei in einer Scala enganeinanderliegender Farbentöne; das Ganze erscheint fast braun in braun gemalt, nur die Gesichter sind durch eine röthliche Färbung gehoben, während die Carnation ganz durch den Hauptton bestimmt ist.**)

Franz Hals erhielt sich in rüstiger und kaum abgeschwächter Thätigkeit bis in sein hohes Alter. Er starb 1666, zwei und achtzig Jahre zählend. Von seinen in deutschen Galerien befindlichen Gemälden heben wir noch hervor ein Familienbild in der Müchener Pinakothek, und zwei kleine Bildnisse in dem Berliner Museum, welche beweisen, daß er auch in der Kleinmalerei die Technik mit gleicher Freiheit beherrschte, wie in den Tafeln von großen Dimensionen, denen er vorzugsweise sein Talent zuwandte.

Wie Franz Hals so waren auch noch viele andere Künstler im Haag, in Amsterdam und an andern Orten in gleicher Richtung thätig. Von denen, die ihm in der Behandlung nahe kamen, wenn sie auch minder geistreich in der Auffassung und der lebendigen Wiedergabe des Charakteristischen erscheinen, verdienen besondere Beachtung: Jan Ravensteyn aus dem Haag (1580—1657), dessen Hauptwerke sich auf dem Rathhause seiner Vaterstadt befinden; Theodor de Keyser (um 1590 geboren und gegen

*) Vosmaer, Rembrandt Harmens van Rijn. La Haye 1863. S. 86.

**) Vosmaer a. a. O. S. 87. Vergl. auch Waagen, Handbuch &c. II., S. 83.

1660 gestorben), dessen Thätigkeit der Stadt Amsterdam angehört, und Jacob Gerritsz Cuyp*), welcher 1575 zu Dortrecht geboren wurde. Der letztere ist noch dadurch merkwürdig, daß er einer der ersten war, die die heimatliche Landschaft als selbständigen Bildstoff zur Geltung brachten, weidendes Vieh und Pferde statt der kirchlich-historischen Staffage als belebendes Element in die Schilderung der vaterländischen Natur einführten. Er war auch der Vater und Lehrer des großen Landschafters Albert Cuyp, mit dessen Wirksamkeit für die niederländische Landschaftsmalerei der volle Tag anbricht, auf dessen Sonnenhöhe wir die glänzende Erscheinung des nordischen Claude Lorrain, Jacob Ruysdaels, erblicken.

*) Bei den holländischen Familiennamen wird ähnlich, wie es bei den scandinavischen Völkern üblich war, der Vorname des Vaters mitgenannt, weshalb wir häufig der Abkürzung von zoon (Sohn) in z. begegnen. Der Familienname ist meist nichts anderes als die Bezeichnung der Oertlichkeit, von welcher die Voreltern stammen.



Rembrandt Harmenszoon van Rijn.

(1607—1669.)

Das Verdienst, die regenerirte Kunst der Niederlande aus den engen Schranken der Portraitdarstellung und der Schilderung des gemeinen Lebens wieder hinübergeführt zu haben in das Reich des Idealen oder, um es genauer zu bezeichnen, auf das Stoffgebiet der biblischen Geschichte, gebührt dem Rembrandt van Rijn, der von jeher und mit vollem Recht als einer der originellsten und geistreichsten Künstler aller Zeiten gegolten hat und in seinem Jahrhundert gleichen Rang mit Rubens und Murillo behauptet.

So sehr die Stimmen über die Bedeutung der Werke dieses großen Meisters auch auseinandergehen, in einer Hinsicht haben ihm auch seine schlimmsten Tadler und Verkleinerer ihre Bewunderung nicht versagen kön-

nen. Die Kraft, Tiefe und Harmonie des Colorits, mehr aber noch der Zauber des Helldunkels*) sind allgemein und unbestritten als die wesent-

*) Nach dem Vorgange Waagens hat man Rembrandt in Bezug auf diese Seite seiner Kunst, den Namen des holländischen Coreggio beigelegt. „Von allen Naturerscheinungen" sagt Koloff in seiner vortrefflichen Abhandlung (Raumers histor. Taschenbuch Jahrg. 1854, S. 541), „hat das Licht die beiden Meister vorzüglich beschäftigt; aber bei Rembrandt ist es nicht die lautere Reinheit des Lichtes, sondern das reizvolle Gemisch von Licht und Dunkel, worin sich die Außenwelt durch seine Anschauung hindurch bewegt. Wie das Licht mit Blitzesschlägen erhellend durch das Dunkel fährt und die Finsterniß mit einbrechender Gewalt besiegt und mit eindringender Kraft besänftigt, das ist das materielle Problem, womit er beinahe fünfzig Jahre lang, den Pinsel in der Hand sich rastlos gemessen und welches er auf wunderbare Weise gelöset hat. Es ist daher in seinen Bildern gewöhnlich Nacht oder Dämmerung, in die er einen Strahl der glühenden Abendsonne oder des blassen Mondlichts, den Schein brennender Kerzen oder Fackeln, oft auch das poetische Licht seiner Phantasie hineinfallen läßt, welches mit den himmlischen und irdischen Lichtern um den Vorrang streitet. Das ist unseres Meisters wahrer Balg; mit dergleichen nagelneuen, höchst seltsamen, pikanten Lichtwirkungen überrascht und überfällt er immer seinen Mann. Er trägt, so zu sagen, Blendlaternen unter seinem Mantel, die er plötzlich hervorzieht und uns ins Gesicht hält, daß wir anfangs vor lauter Schimmer fast nichts sehen können. Es ist, als ob wir in ein tiefes, düsteres Zimmer hineintreten, welches eine flackernde Flamme spärlich erleuchtet, und wo wir nicht sogleich alle Gegenstände übersehen können; das Auge muß sich erst an das gegebene Maß von Licht gewöhnen, bis es aus der dunkeln Masse, worin zuerst das Ganze verschwamm, allmälig das Einzelne mit bestimmtem Umriß und Dasein herauserkennt. Die Wirkung des Helldunkeln ist für Rembrandt das Hauptmittel zur Geltendmachung seiner malerischen Zwecke, und das Hauptstück, welchem die andern Theile der Malerei sich mehr oder weniger unterordnen und fügen müssen. Er sucht vor allen Dingen die Fläche, worauf er malt, zu vertiefen und den Gegenstand der Darstellung aus der Tiefe hervortreten zu lassen. Damit meinen wir jedoch nicht die von vielen Kunstschriftstellern als sehr wichtig betrachtete Eigenschaft, die Gegenstände abzuheben und den Gestalten ein frappantes Relief zu geben. Das war nicht die Sache, worauf Rembrandt vorzüglich ausging. Weit unbedeutendere Maler verstanden sich viel besser auf diesen Effect, der bei den alten Meistern sehr hoch angesehen war, wie er es noch bei einigen Liebhabern ist, die ein ganz besonderes Wohlgefallen verspüren, wenn sie eine Figur antreffen, um die sie, so zu sagen, herumgehen können. Eine solche Art von Illusion verträgt sich nicht mit der Gesammthaltung, die sich in Rembrandt's Werken findet und welche dadurch entsteht, daß die Schatten in einem Hintergrund, der noch dunkler als diese Schatten ist, aufgehen, wogegen das Relief dadurch zu Stande kömmt, daß die Umrisse hart abgeschnitten, und die Figuren so zu sagen eingelegt werden. Rembrandts Bestreben geht vor allen dahin, die Conturen in den Hintergrund verlaufen und diesen tief zurückweichen zu lassen. Dann sucht er das Licht zusammenzuhalten, damit das Auge durch den Contrast dieser hellen Masse zu der dunkeln wie von der Wirkung des Sonnenlichts in der Natur afficirt werden möge. In diesem Stücke nähert er sich einigermaßen der Verfahrungsart des Caravaggio, indem er sowie dieser Meister seinen Gegenständen die Wirkung einer theilweisen Beleuchtung gibt. Rembrandt bringt aber nicht wie Caravaggio die Gegenstände unter ein von oben durch eine geringe Oeffnung

lichsten Vorzüge seiner Malerei anerkannt worden. Kein Maler ist vielleicht weniger abhängig von den materiellen Bedingungen seiner Kunst gewesen. Die Technik der Farbe war ihm so geläufig, daß er selbst im Ungestüm des Schaffens nicht fehlgreifen konnte. Und wunderbar, während im gewöhnlichen Laufe der Dinge mit der Last der Jahre Aengstlichkeit und Unsicherheit im gewohnten Thun mehr und mehr Platz greifen, tritt umgekehrt bei Rembrandt ein jugendliches Ungestüm im späten Alter ein, während er in seinen jüngern Jahren sorgsam und fleißig, fast mit der Sauberkeit und Nettigkeit seines Schülers Gerrit Dow arbeitete. Freilich führte ihn die Freiheit des Schaffens bei seiner außerordentlichen Handfertigkeit in späteren Jahren oft hart an die Grenze zügelloser Willkühr. Der Farbendämon hatte ihn zuletzt bei Leib und Seele erfaßt, und man sollte beim Betrachten solcher wild hingesetzter Bravourstücke fast an die alte Rede glauben, daß der Meister nicht mehr mit Pinsel und Spachtel, sondern mit der ganzen Hand in die Farbe gefahren sei und dann die Finger an der Leinwand abgewischt habe*).

---

herabfallendes Licht, und es ist ein großer Irrthum zu glauben, daß er vorerst damit anfing, alles Licht bis auf den kleinen Theil eines Fensters zu versperren. Auf diese Weise bekömmt man freilich starke Schatten, weiter aber auch nichts; denn das helle Licht ist nicht mehr da, welches auch die Schatten klar macht. Darin hat Rembrandt einen wesentlichen Vorzug vor Caravaggio, daß er die hellen und dunkeln Partien in in die schönste Harmonie zu bringen, die Schatten durchsichtig zu halten, das Licht verständig zu führen und weitläuftige Gruppen, ja weitläuftige, aus mehren Gruppen bestehende Compositionen zu einem durch eine Erleuchtung zusammenhängenden Ganzen zu verbinden weiß. Ein Gemälde von Caravaggio frappirt, indem das Abstechende der lichten Massen von den dunkeln die Sehnerven stark berührt; aber diese Rührung hat etwas Schmerzhaftes, weil der Eindruck zu grell ist. Rembrandt's Gemälde hingegen thun den Sehnerven wohl. Licht und Schatten machen hier nicht blos schwarze und weiße Flecken, sondern bringen abwechselnd dunkle, dämmerige, helle, hellere und leuchtende Stellen, die harmonisch und mit natürlichen Uebergängen an einander hängen. Man vergißt, daß die Gegenstände auf einer Fläche dargestellt sind, so tief ist die Leinwand ausgehölt und die ganze Tiefe in eine Menge kleiner Pläne abgestuft. Diese Pläne und alle Theile der darauf befindlichen Gegenstände sind verhältnißmäßig beleuchtet, und die Widerscheine und Widerschläge aller Lichter auf einander vereinigen sich zu der gefälligsten Wirkung für das Auge, welches überall angezogen und festgehalten, überall ausruht, weitergeht und wieder umkehrt, um die malerische Rundschau von neuem vorzunehmen."

*) Rembrandt unterscheidet sich demnach von so vielen großen Meistern auch durch den merkwürdigen Gang seiner künstlerischen Entwickelung. Seine ersten Bilder sind von ruhiger, besonnener, sorgsamer Ausführung, von heller Farbe und sanfter Wirkung; mit zunehmenden Jahren wird er feuriger, anstatt kälter, ausgelassener, anstatt zurückhaltender. Unumschränkter Herr aller darstellenden Mittel, läßt er der Phantasie freies

Doch was wäre das für ein Lob und für ein Ruhm für den großen Künstler, wenn er weiter nichts vermocht hätte, als mit der Farbe wunderbare Effecte zu erzielen und der Wirklichkeit bis zur Täuschung nahe zu kommen? Was wäre sein Helldunkel ohne das Gefühl des Geheimnißvollen, Uebermenschlichen oder andererseits des Feierlichen, Gemüthlichen und Traulichen, womit seine Gebilde die Herzen ergreifen und zur Theilnahme zwingen? Was wäre die Wahrheit seines Colorits*), der reine und tiefe Accord seiner Farbentöne, ohne die Wahrheit des geistigen Lebens, welches seinen Gestalten innewohnt, ohne die Tiefe der Characteristik, die Innigkeit der Empfindung, die selbst in seinen spätesten Werken wie ein Nachhall schönerer Tage durchklingt und den Meister niemals herabsinken läßt auf das Niveau seelenloser Dutzendmalerei.

Diese trefflichste Seite seiner künstlerischen Natur, das menschliche Sein und Empfinden mit schlichter Treue und Wahrhaftigkeit darzustellen, vereinigt sich in vielen seiner Werke mit einer fein abgewogenen Composition, die dem besten Akademiker keine Schande machen würde. Das Gefühl für stylgemäße Anordnung**) ging dem Meister offenbar nicht ab, wenn es

Spiel; seine Originalität entfaltet sich immer stärker und reicher, und seine Dreistigkeit geht zuletzt beinahe bis zur Impertinenz, seine Bravour bis zur Wildheit: er wirthschaftet mit seinen Löwentatzen auf das grimmigste in Asphalt und Ocker herum; seine Mähne mischt sich mit hinein, erglüht röther und röther, und geräth so zu sagen in lichterlohen Brand: keine Höhle, sie mag so dunkel sein wie sie will, ist jetzt im Stande, ihn zu zu schrecken; er stürzt keck hinein und weiß, daß er nur hier und da mit dem Pinsel hinzustreichen braucht, um das Schwarze der finstersten Nacht zum vollen Mittage zu verkehren, der Alles erleuchtet. Koloff a. a. O., S. 555.

*) Koloff macht mit Recht darauf aufmerksam, daß die Wahrheit eine nur relative ist, in sofern bei Rembrandt der Fleischton an sich der Natur nicht entspricht, aber in der Zusammenstellung und Abtönung der Farben und in der Wirkung des Lichts vom Auge als Fleischfarbe empfunden wird, und zwar williger und anstandsloser als bei vielen Bildern des Rubens, der gern eine hitzige Röthe einführt, die allerdings lebhaft aber keineswegs naturgemäß ist.

**) Von den niederländischen Malern, vielleicht sogar von allen, welche je gemalt haben, bemerkt Koloff, hat Rembrandt die meiste Deutlichkeit und Lebendigkeit in der Composition. Niemand versteht besser als er die Personen eines Bildes zu vertheilen und in Scene zu setzen; Alles ist am gehörigen Platze, Alles lebt und unterstützt in seiner Art die Entwickelung einer gemeinschaftlichen Handlung. Keine Figur, die nicht individuell charakterisirt, keine, deren persönliche Gehabung und specielle Beziehung zum Ganzen nicht auf den ersten Blick verständlich ist. Ueberall Drama, überall der Natur abgelauschtes Leben, und dabei eine Originalität des Gedankens und eine Bestimmtheit der Behandlung, die Rembrandt zu einem aparten Meister machen. Alles concentrirt sich auf die Darstellung des prägnanten Moments, auf das unmittelbare Hineinversetzen des Beschauers in den Mittelpunkt der Handlung.

auch oft zurückstehen mußte vor der stets bei ihm vorwiegenden Absicht auf malerische Wirkungen. Gegründeter ist der Vorwurf, daß er es mit der Zeichnung nicht genau zu nehmen pflegte, die Proportionen des menschlichen Leibes vernachlässigte und selbst Bewegungen des ganzen Körpers oder seiner Gliedmaßen bei lebhafter Handlung verschroben darstellte. Solche Fehler erklären sich daraus, daß dem ungestümen Geiste Rembrandt's nichts ferner lag, als mathematische Gewissenhaftigkeit. Ueber die Sorge um die Genauigkeit der Zeichnung wäre ihm die Lust des Schaffens, die „Werdelust", wie Göthe sie nennt, verkümmert, der große Wurf, zu welchem er seine Kräfte sammelte, vielleicht mißlungen. Schwerlich hat Rembrandt je einen Carton gezeichnet, ehe er ans Werk schritt, sondern gleich nach einem flüchtigen Entwurf, nach einer nur andeutenden Farbenskizze, die Untermalung seiner Tafeln begonnen. Der Reichthum seiner Phantasie ließ ihn mit seinem Gegenstande auf leichte Weise spielen und er ruhte gewiß nicht eher, bis er einen Entwurf gefunden, der in Bezug auf Farbe und Beleuchtung die glücklichste Wirkung versprach. Auch verschmähte er es nicht, seinen Arbeiten mannigfache Studien zu Grunde zu legen, sowohl in Bezug auf die Köpfe, wie auf das Kostum. Aber Studien und Skizzen waren ihm nur ein Anhalt, keine unabänderliche Vorschrift, die die Freiheit seines Geistes beeinträchtigt hätte. Rembrandt ging bei seiner Arbeit direct auf das Ziel los und suchte vor Allem den innersten Kern, den springenden Punkt des Kunstwerkes zu treffen, das er zu schaffen sich vorgesetzt, zu welchem er aber auch nicht eher den Pinsel ansetzte, als bis er sich über Plan und Umfang seines Vorsatzes völlig klar geworden war.

Jedenfalls ist es irrig, die Verzeichnungen, welche bei Rembrandt'schen Bildern in einzelnen Details vorkommen, auf Rechnung seines Ungeschicks zu setzen, so irrig wie die Meinung, daß er nur deshalb Einzelnes, namentlich die Hände an seinen Portraitstücken, in ungefährer Form angedeutet habe, weil er zur vollendeten Durchführung zu ungeschickt gewesen sei. Was den letzten Punkt anlangt, so ist er nicht der einzige Bildnißmaler, der gelegentlich die Hände nur skizzirte; und zwar geschah dies, wie aus noch vorhandenen schriftlichen Dokumenten hervorgeht, in den meisten Fällen lediglich deshalb, weil die Ausmalung derselben nicht in dem verabredeten Preise einbedungen war. Es giebt Belege genug dafür, daß Rembrandt nicht, wie Bassano, darauf auszugehen brauchte, die Extremitäten des menschlichen Körpers zu verstecken. Wie hätte auch der Meister, der mit so wunderbarer Feinheit alle Unebenheiten in den Köpfen alter Männer und Frauen wiedergab, vor

der Händemalerei die ihm angedichtete Scheu haben können? Den Vorwurf, daß er sich in historischen Darstellungen bei Einzelheiten oder bei ganzen Figuren, die nicht in das volle Licht treten, sich mit einer Andeutung der Gestalt begnügt, also das Werk nicht beendet habe, soll er selbst schon mit der Bemerkung begegnet sein, daß ein Kunstwerk dann fertig sei, wenn es Alles das enthalte, was der Künstler habe sagen und ausdrücken wollen.



Ein Astrolog (Dr. Faustus). Nach einer Radirung von Rembrandt.

Wer in dem Totaleindruck eines Gemäldes den Hauptwerth sucht, der wird es verschmerzen können, wenn ihm die Untersuchung der Details bei näheren Betrachten keine volle Befriedigung gewährt. Für Leute, welche die Bilder beschnüffeln, waren nach seinem eigenen Ausdrucke Rembrandt's Malereien nicht gemacht. Die Mängel der Rembrandt'schen Zeichnung fallen jedenfalls schwerer ins Gewicht als die Mängel der Ausführung in den Nebensachen.

Dennoch stören sie in den meisten Fällen nur ein geübtes Auge, und der Laie wird sich da überall leicht mit ihnen abfinden, wo trotz eines Zeichenfehlers der Ausdruck einer Geberde lebendig und sprechend ist, wie, beispielsweise, bei der drohenden Armbewegung jenes Herzogs von Geldern auf dem bekannten Bilde des Berliner Museums.

Größeren Anstoß mag die Betrachtung der eigenthümlichen Kostüme erregen, in welche der Meister die Gestalten der biblischen Ueberlieferung zu stecken beliebte. Wie seine Farbenbehandlung eigenthümlicher Art war, so schuf er sich auch eine eigne Art Costumirung und erfand Trachten, deren Einzelheiten zwar realen Vorbildern entnommen sind, deren Ganzes aber ein Phantasiegebilde ist. Vielleicht glaubte er, sich der Wirklichkeit zu nähern, wenn er orientalische Bekleidungsarten, wie er sie bei dem regen Handelsverkehr Amsterdams zu beobachten hatte, mit den bei den amsterdamer, beziehentlich portugiesischen Juden üblichen Priestertrachten verband. Die Patriarchen, Christus, die Apostel und andere würdevolle, den Göttlichen nahestehende Figuren, führt er in solchen langen, herabwallenden Kleidern vor, Personen von Distinction und höherem Rang in bürgerlichen Leben, tragen pelzverbrämte Mäntel, Stiefeln und Turbane, das gemeine Volk dagegen Jacken, Blousen, Röcke, Mützen und andere Kleidungsstücke, wie sie annäherungsweise in dem ihn umgebenden Leben vorkamen. Auf figurenreichen Bildern ist oft eine ganze Musterkarte von Trachten zu finden und aus dieser Mannigfaltigkeit blickt wieder das malerische, der Uniform feindliche, Princip hervor, von welchem Rembrandt sich stets bestimmen ließ. Sein Sammeleifer, in Bezug auf alte Kleidungsstücke, Schmuckgegenstände, Waffen und Geräthschaften aller Art kannte keine Grenzen, und sicherlich hatte er eine besondere Freude daran, wenn er unter den Tausenden von fremden Handelsleuten und deren Dienerschaft, die in Amsterdam zu- und abflutheten, irgend eine neue Entdeckung auf dem Felde der Costumirung gemacht hatte, um diese, gegebenen Falles, benutzen zu können.

Es ist behauptet worden, daß die Willkürlichkeiten, welche sich Rembrandt in Bezug auf das Costum erlaubte, von seinen Zeitgenossen nicht als solche empfunden wurden, daß diese den Eindruck des Komischen nicht gehabt hätten, dessen die moderne Bildung sich beim Anschauen Rembrandt'scher Historien nicht immer erwehren kann. Das ist jedenfalls richtig, ja es ist sogar wahrscheinlich, daß man in Bezug auf diesen Punkt Rembrandt's Art als einen Fortschritt betrachtete, sowohl gegenüber der alten niederländischen Schule, die naiv genug war, die vaterländische Tracht auch für

die Zeiten Christi und für die Menschen, unter denen er lebte, passend zu halten, als auch gegenüber der „antikischen" Manier, welche im sechszehnten Jahrhunderte aus Italien nach den Niederlanden herübergekommen war. Der consequente Realismus wurde an der Hand des protestantischen Bibelglaubens, der direkt an der Quelle schöpfte, ganz von selbst darauf geführt, etwas Lokalfarbe in die Schilderung zu mischen, den Schauplatz der Begebenheiten, so gut es die ethnographischen Kenntnisse der Zeit zuließen, orientalisch zu färben und auch in den Trachten wenigstens anzudeuten, daß die handelnden Personen so wenig der holländischen Gegenwart angehören, wie dem griechisch-römischen Alterthume.

Weiterhin giebt sich das Bestreben des Meisters, den Beschauer nach Palästina zu versetzen, in den Gesichtstypen kund, mit denen er gelegentlich seine Pharisäer und Schriftgelehrten als ächte Söhne Israels zu kennzeichnen liebte. Rembrandt wohnte im Judenviertel Amsterdams und hatte angesehene Israeliten zu Freunden. Es lag ihm also nahe, gerade in diesen Kreisen Studien zu machen, um solche bei biblischen Compositionen zu verwerthen. Im Uebrigen war er in Bezug auf den Typus der Gesichter so wenig consequent, wie er es in Ansehung der Trachten war. Der hebräische Gesichtsschnitt tritt nur sporadisch auf und muß mit den breiten und wulstigen Physiognomien des gemeinen Straßenvolkes von Amsterdam sich auf den Bildern ebenso gut vertragen, wie in der Wirklichkeit.

Die bedenklichste, und jedenfalls unerfreulichste Eigenschaft seines Kunstcharakters ist seine Gleichgültigkeit gegen schöne Bildungen der menschlichen Gestalt, vornehmlich der Köpfe. Diese sind oft abschreckend häßlich und wirken natürlich um so widriger, je mehr der Gegenstand Anspruch auf edle Formen erhebt. Seine trefflichsten Werke haben durch solche Mißachtung der leiblichen Schönheit mitunter einen derb naturalistischen Beigeschmack erhalten, den der feinere Sinn nur unwillig hinnehmen kann. Eins der eklatantesten Beispiele dieser Art ist seine berühmte, auch von ihm radirte, in Composition und Wirkung des Helldunkels überaus herrliche Kreuzabnahme in der Münchener Pinakothek und die größere Wiederholung derselben in der Eremitage zu St. Petersburg. Der nackte Körper des vom Kreuze herabgelassenen Erlösers verräth nichts von der Natur eines Gottmenschen. Hände und Beine sind affenmäßig lang, der Rumpf mit dem baumelnden Haupte ist auf der einen Seite herausgereckt durch den nach oben angezogenen Arm, auf der anderen Seite soweit zusammengedrückt, daß Schenkel und Kopf sich fast berühren. Unangenehmer noch berührt

das Gemeine der Form und der Bewegung bei der Darstellung nackter weiblicher Körper. Seine Susannen sind plumpe Viehmägde, von einer mehr abschreckenden als verführerischen Körperfülle. Das Sinnlich-Reizende liegt weit ab von dem Wege, auf welchem Rembrandt die Vollendung des Kunstwerkes suchte. In diesem Betracht steht er dem Coreggio diametral gegenüber; er hat mit ihm so wenig gemein, wie das ehrenfeste Bürgerthum der holländischen Republik mit den Fürstenhöfen und Klöstern Italiens zu Anfang des 16. Jahrhunderts.

Die Geschmacklosigkeiten Rembrandt's in Bildung und Bewegung der Menschengestalten hat man ehedem auf Rechnung seiner Unkenntniß der Antike und der Meisterwerke der italienischen Renaissance oder überhaupt seiner geringen geistigen Bildung geschoben. Es ist indeß bis zur Evidenz nachgewiesen, daß der Meister nicht nur Kenntniß von den alten und modernen Kunstschätzen Italiens hatte, sondern daß er sogar das lebhafteste Interesse für alle Erscheinungen auf dem Gebiete der bildenden Künste hegte. Er kannte Mantegna und Rafael so gut wie Dürer und Lucas van Leyden. Seine Sammlung von Abgüssen, Kupferstichen, Handzeichnungen u. s. w. war vielleicht eine der reichsten in ganz Holland. Er war kein cynischer Verächter geistiger Bildung, wie Caravaggio, wohl aber ein ebenso trotziger Geist, der nur auf seine Weise denken und schaffen wollte. Seine der sinnlichen Schönheit und der stylgemäßen Formbehandlung abgewandte Auffassung beruhte auf einer bewußten Opposition gegen Autoritäten und conventionelles Wesen. Sie hing aufs Engste mit dem Geiste des Protestantismus zusammen, dem der ethische Gehalt des Christenthums höher stand als die dogmatischen Lehrsätze. Die Kunst der katholischen Länder ging im Wesentlichen darauf aus, andächtige Stimmungen zu erwecken, Christus und seine Mutter, die Apostel und Märtyrer zu verherrlichen. Für jede Heiligengestalt wurde ein bestimmter Typus maßgebend, um sie kenntlich zu machen, die Art und Weise ihres Handelns und Auftretens blieb mit unwesentlichen Modificationen dieselbe. Rembrandt hingegen suchte die sittlichen Ideen des Christenthums an wirklichen Personen und an Verhältnissen des wirklichen und gewöhnlichen Lebens zu verkörpern. Er machte sich vertraut mit dem Bibeltext und schloß sich diesem genau in der Darstellung an. Die Tradition der kirchlichen Kunst kümmerte ihn nicht; höchstens, daß er in einzelnen Fällen auf Dürer und Lucas van Leyden zurückging, bei denen er einer verwandten Richtung begegnete. Schon die Auswahl, welche er aus dem reichen Material der heiligen Schriften traf, weist darauf hin,

daß es ihm vor Allen darauf ankam, Beispiele des Guten zu geben, den Segen des Gottvertrauens, das Glück häuslichen Friedens, die Pflicht der Nächstenliebe zu veranschaulichen. Und wie rührend und ergreifend weiß er zu schildern, wie absichtslos, frei von hohlem Pathos, ganz der Sache angehörend treten die Menschen auf die Bühne, welche der Künstler dem Gegenstande angemessen, bald schlichter, bald reicher decorirt hat.

Um an Beispielen die sinnige, tief in den Gegenstand eindringende Auffassung Rembrandts und seine Urspünglichkeit in der Erfindung nachzuweisen, mögen hier die Bemerkungen eines geistvollen Kenners über einige der gelungensten Compositionen des Meisters folgen.*)

Zunächst die Darstellung des barmherzigen Samariters im Louvre. Dieser Gegenstand ist von Paul Veronese, Tintoretto und vielen anderen Meistern behandelt worden, die alle den Augenblick gewählt haben, wo der Samariter zu dem halb todt am Wege liegen gelassenen Beraubten hingeht und ihm die Wunden verbindet. Rembrandt hat den Samariter vorgestellt, wie er mit dem Verwundeten vor der Herberge ankömmt, und damit so recht in die volle Mitte der Geschichte hineingegriffen. Diese zweite Handlung erinnert an die vorhergehende und deutet zugleich die neuen Maßregeln an, welche den Erfolg und Ausgang der ersten That sichern sollen. Wir übersehen hier den ganzen Verlauf des Werkes der Barmherzigkeit von Anfang bis zu Ende. Es ist ein seltenes Glück und immer ein sicheres Zeichen ungewöhnlichen Talents, wenn man aus einer Handlung einen Moment zu wählen hat und die Wahl so trifft, daß man den Beschauer hineinversetzt in das, was vorgeht, und dabei an das, was vorhergegangen, erinnert, und das, was nachfolgen wird, voraussehen läßt, wie's in diesem Bilde der Fall ist. Der barmherzige Samariter steht vor der Hausthür und sieht sich um nach dem Verwundeten, der eben vom Pferde heruntergehoben worden: er hat die Börse in der Hand und braucht nicht zu sprechen; wer ihn sieht, weiß, daß er Alles bezahlt. Der Knabe, der die Füße des Verwundeten hält, wendet, bestürzt über den blutigen Mann, wie er nie einen gesehen, das Gesicht weg; der Stallknecht hingegen sieht den halb todt Geschlagenen mitleidig an und hält ihm vorsichtig den Kopf gerade; er ist in Hemdärmeln und herunterhängenden Strümpfen herbeigelaufen und denkt an nichts als an den Unglücklichen, den er trägt. Das Pferd, welches den Verwundeten gebracht hat, bückt sich so gelassen und gutwillig nieder auf

*) Koloff a. a. O. S. 512. u. ff.

die Erde, daß es beinahe aussieht, als hätte es ein Bewußtsein von dem Dienst, den es geleistet, und von dem Antheil, den ihm sein Herr bei der guten That aufgebürdet. Hinter dem Pferde richtet sich ein Knabe auf den Zehenspitzen in die Höhe, um besser zu sehen, was vorgeht, und wie der Kranke weggetragen wird, der seinen verbundenen Kopf in den Pelzüberrock des Samariters eingewickelt hat, und welchem die zugleich schmerzlichen und dankbaren Empfindungen anzusehen sind. Der Ausdruck in Köpfen und Geberden ist vollkommen sprechend, und auch der Zug sehr treffend, daß bei der Ankunft des Fremden einige Leute im Gasthofe die Köpfe neugierig zum Fenster hinausstecken; sie bleiben aber im Schatten und Zwielicht, wie die Wirthin, die blos in der Thür sichtbar wird, um die Gastlichkeit des Hauses zu verbürgen. Auch die Pferde, die in wollene Decken eingehüllt sind, bezeugen hinlänglich, daß selbst das Vieh in diesem Hause gut gehalten wird. Ihr Tagewerk ist vollbracht, und sie kommen eben vom Felde zurück; denn es fängt an zu dämmern, und eine warme Abendglut leuchtet vom Himmel. Das Colorit ist im Gesammtton wie gewöhnlich etwas braun, aber für die Kraft, Harmonie und Durchsichtigkeit der Lokaltöne ebenso bewunderswürdig als die Composition. Alle Personen, die an dem Auftritte Theil nehmen, sind sich dessen nicht bewußt; aber der große Künstler vereinigt alle Umstände, die ihn unvergeßlich machen, er hat gerade den Moment erfaßt, wo alle Mitspielende sich am schönsten, am interessantesten darstellen, weil sie sich selbst vergessen und in die Scene hineingerissen sind. Dieses Werk ist keine Rhapsodie, sondern ein vollständiges Formular der barmherzigen That des Samariters, da es sowohl die unmittelbare Wirkung für den Verwundeten, als den mittelbaren Einfluß auf alle Mitbetheiligten ausdrückt. Wir haben hier die genaueste, richtigste, deutlichste und lebendigste Einsicht guter Handlungen, gleichsam eine Schule der Nächstenliebe.

Rembrandt hat zu diesem Bilde ein Seitenstück geliefert, welches man die Schule der Gottesfurcht nennen könnte: ich meine den Abschied des Engels Raphael von der Familie des Tobias (im Louvre). Dieser Gegenstand eignete sich ganz besonders für Rembrandts außerodentliches Talent, feine Schattirungen von Gemüthsaffekten auszudrücken, und ist von ihm zu einem bewundernswürdigen Meisterwerke verarbeitet. Der strahlende Engel hat sich eben in die Luft geschwungen und nimmt seinen Flug nach der Heimat durch Wolkenwirbel und Lichtströme hindurch; vor seinem Verschwinden sieht er sich noch einmal nach seinen Gästen um, die aus dem

Hause herausgetreten und bei dem Anblick der himmlischen Erscheinung, je nach Alter und Charakter, von verschiedenen Gefühlen bewegt sind. Der alte Tobias demüthigt sich knieend vor Gottes Allmacht; er bückt den Kopf zur Erde und drückt die gefaltenen Hände in den Staub; seine Haltung und Geberde sprechen die Unterwürfigkeit, Gerührtheit und Innigkeit eines frommen Herzens aus. Der junge Tobias neben ihm, ein Knie auf der Erde, blickt mit aufgehobenen Händen nach dem entschwebenden Engel und ist zugleich von ehrfurchtsvollem Dank und Erstaunen gerührt. Die beiden Frauen sind vor der Hausthür geblieben. Die altersschwache Sarah kann die heftige Gemüthsbewegung, welche sie erschüttert, nicht mehr vertragen; sie zittert, läßt ihre Krücke fallen und sinkt ohnmächtig zusammen. Die junge Sarah, die Hände auf der Brust, richtet, wie ihr Mann, den Kopf in die Höhe und betrachtet mit ehrerbietig staunenden und dankbaren Blicken den wegfliegenden Engel, während der alte Tobias und seine Frau in ihrer Demuth den Himmelsboten nicht anzuschauen wagen und die Augen niederschlagen. Auch hier läßt Rembrandt, wie gewöhnlich, die bei patriarchalischen Sitten zur Familie gehörigen Hausthiere an der Handlung und Stimmung der dargestellten Personen Theil nehmen. Der Pudel sieht ebenso verwundert wie sein junger Herr nach dem Engel, den er von der Reise her kennt, und drückt sich mit geknickten Vorderbeinen an die Sarah; er scheint mehr als hündische Empfindungen zu haben und wie der alte Tobias auf die Knie fallen zu wollen. Der Reichthum des Colorits ist ebenso groß als die Wärme, Wahrheit und Mannichfaltigkeit des Ausdrucks. Das Unterkleid des lichtumflossenen Engels ist schneeweiß, und sein Gewand von grünem Brocat mit Goldstickerei; seine bunten Fittige funkeln wie mit Edelsteinen übersäet und seine hellblonden Haare leuchten mit feurigem Scheine. Alle Schwierigkeiten, welche die Nachahmung einer menschlichen Figur in einer ihrer Natur so widerstrebenden Haltung darbietet, sind hier beseitigt: der Engel ist ebenso edel, als leicht und anmuthig bewegt und von zauberischer Wirkung. In der schönen natürlichen Weise, wie er die breiten Flügel schwingt und wie er himmelwärts fliegt, kann dieser Engel allen ähnlichen Darstellungen zum Muster dienen, und der strahlende Lichtglanz seines Wesens wird gehoben durch den Gegensatz des dicken Qualms, der unter den Füßen des Gottgesandten von der Erde heraufdampft in durcheinander quirlenden Rauchwirbeln, die ihn sofort in ihre Wolkenschatten einhüllen und den Blicken unsichtbar machen werden. Aus dieser Schattenmasse sprüht das himmlische Licht und fällt auf die Gruppe, die vor dem Hause

Augenzeuge und Gegenstand des Wunders ist. Kopf, Schultern und Hände des Greises, als der Hauptperson, sind hell davon beschienen; die Gestalten des jungen Tobias, seiner Frau und seiner Mutter empfangen ein minder glühendes und künstlich abgedämpftes Licht; kräftige Schatten und breite Halbtöne auf die Gewänder hingeworfen, deren Farben durchgängig braun gehalten sind, lassen die belebten und beseelten Theile um so stärker hervortreten. Der Engel beherrscht und erwärmt durch den leuchtenden Glanz seines Colorits die ganze Composition und verbreitet darüber eine feierliche Stimmung. Alles offenbart auf den ersten Blick die Welt des religiösen Gefühls, die Welt der hebräischen Lob- und Dankpsalmen, der altjüdischen Demuth und Gottesfurcht, die hier tief nachempfunden und aufs klarste herausgestellt sind von einem Maler, der nie daran gedacht hatte, nach Rom, geschweige denn nach Jerusalem zu pilgern.

Rembrandt versteigt sich hier, wie in anderen Bildern alttestamentarischen Inhalts, höher und geht in seinen Gegenstand tiefer ein, als die italienischen Maler, die sich weniger um das Judenthum als um das Heidenthum bekümmerten. Wie rührend einfach und echt patriarchalisch ist die Scene, wo Jakob die Söhne Josephs segnet, in dem schönen Bilde gegeben, welches eine der kostbarsten Zierden der kurfürstlichen Galerie zu Kassel ist und allein hinreichen würde, seinem Urheber einen hohen Rang unter den größten Malern zu sichern. Ueberaus glücklich hat Rembrandt zur Darstellung den Moment gewählt, wo Joseph, als er bemerkt, daß Jakob seine rechte Hand auf den Kopf Ephraims und seine linke auf den Kopf Manasse's legt, seine Vaters rechte Hand faßt und sagt: „Nicht so, mein Vater, dieser (Manasse nämlich) ist der Erstgeborene, lege deine rechte Hand auf sein Haupt.“ Die Behutsamkeit, Vorsicht, Pietät und Ehrerbietigkeit, mit der Joseph die Hand seines Vaters faßt und von Ephraims Haupt auf Manasse's Haupt hinzuwenden sucht, ist unbeschreiblich. Mit großer Kunst und feinem Gefühl hat der Maler jedem der beiden Kinder einen verschiedenen Ausdruck gegeben. Ephraim die Hände auf der Brust gekreuzt, empfängt andächtig, aber mit der Naivetät seines Alters, den Segen des Großvaters; sein Köpfchen ist von eigenthümlicher Anmuth; lange Lockenhaare ringeln auf seine Schultern herab, und seine kindlich fromme Geberde, seine ehrfurchtsvoll gesenkten Augen fesseln die Aufmerksamkeit und scheinen den Vorzug zu rechtfertigen, welchen der Großvater ihm angedeihen läßt auf Kosten Manasse's, der munterer und zerstreuter aussieht. Ebenso treffend als sinnig ist der Zug, daß Rembrandt bei dieser



Tobias und der Engel. Nach Rembrandt.

Familienscene auch die Mutter der Kinder zugegen sein läßt, welche mit innigster Rührung die Handlung betrachtet. Diese Gestalt ist von der ergreifendsten Wahrheit; sie erhöhet zugleich das Interesse und die Deutlichkeit des Vorganges und steigert wesentlich die süße Wehmuth, welche die patriarchalische Familienscene einflößt. Dieses herrliche Gemälde liefert den sprechendsten Beweis, daß die gemüthvolle Auffassung und treffende Darstellung der Charaktere die höchste Bedingung der Kunst ist. Keine dramatische Situation oder Handlung beschäftigt hier das Auge, denn der Gegenstand hat nur moralisches Interesse; aber der Ausdruck tiefer Seelenstimmungen zieht den Beschauer mit unwiderstehlichem Reize an, und gern vergißt man die Costumanachronismen und die nicht sehr sorgsame Beendigung über der sanften Harmonie, die in dem Ganzen waltet und die geistreich angedeuteten Formen hinlänglich scharf und bestimmt hervortreten läßt.

Dieselben Vorzüge, welche diese Malereien auszeichnen, gelten auch von den meisterhaften Stichen und Radirungen, in denen Rembrandt Stoffe des alten und neuen Testaments behandelt hat. Wer kennt nicht das berühmte Hundertguldenblatt?*) Die heilende Wunderkraft, welche die evangelische Geschichte dem Christus zuschreibt, bildet den Inhalt dieses Blattes, welches mit Recht für das bedeutendste des ganzen Rembrandt'schen Kupferstichwerkes angesehen wird. Es stellt eine verfallene Burg- oder Klosterhalle vor, wo sich, wie in einem Spital, eine Schaar Nothleidender drängt: Blinde, Lahme, Gichtbrüchige, Krüppel, Preßhafte und Kranke jeder Art, jedes Alters und Geschlechts. In der Mitte, etwas erhöhet, steht Christus, das Haupt von Glorienschein umstrahlt, den linken Arm auf eine Mauer gestützt, die rechte Hand erhoben, und spricht zu den Kranken, welche der Ruf von seinen Wunderwerken herbeigelockt hat. Zu seinen Füßen, auf einer Strohmatratze liegt eine kranke Frau, welche die Gelegenheit benutzt, sich ihm unbemerkt zu nahen und den Saum seines Gewandes zu berühren; ihr Vertrauen ist so groß, daß sie denkt: berühre ich nur sein Kleid, so wird mir schon geholfen sein. Zu seiner Rechten bringt eine Mutter ihr krankes Kind zur Heilung, um welche ihr Mann mit sprechender Geberde bittet. Zu seiner Linken streckt eine alte Frau ihre dürren, runzeligen Arme nach ihm aus; inbrünstiges Flehen und unbegrenzte Zuversicht malen sich in ihren Zügen und ihrer Haltung. Weiterhin warten noch viele Unglückliche auf die Hülfe des Heilandes: ein Lahmer, quer auf einen Schub-

---

*) Koloff a. a. O. S. 525.

karren gelegt; ein alter Mann, von einer alten Frau geführt, beide vom bewunderswürdigsten Ausdruck hohen Alters und hinfälliger Gebrechlichkeit. Auch ist in dieser Schaar ein Aethiopier mit einem Kameel, als Andeutung, daß der Ruf von Christi Wunderthaten bis ins Mohrenland gedrungen. Man erkennt in den Gestalten und Handlungen aller Nothleidenden sehr bestimmt ihr innerliches Wesen und Anliegen. Auch die Zuschauer zeigen mannichfaltigen Antheilseifer in ihren Handlungen. Das ganze Werk, worin 30 oder mehr Figuren, ist auf das tiefsinnigste gedacht. Die strahlende Figur des Heilands theilt die Composition in zwei Hälften. Links die Pharisäer und Schriftgelehrten, die zusehen und über Wunderkuren disputiren — Wohlbehagen und Unglaube mit gelehrten Redensarten; rechts die Kranken, die hinzugehen und Genesung hoffen, — Elend und Glaube ohne Phrasen. Die Seite der Pharisäer, als die Seite der Aufgeklärten, hat starkes Licht, die Seite der Kranken hingegen ist in sanfterm Helldunkel gehalten, wie es für das Gebiet des Köhlerglaubens paßt, und welches für all den Jammer so kunst- und liebreich, fast möchte ich sagen so barmherzig ausgebildet ist, daß man dies Werk nicht genug beschauen und bewundern kann, auch ein ganzes Buch darüber zu schreiben im Stande wäre. Es ist eine Composition ganz im Geiste des Evangeliums gedacht, mit christlichem Sinn und Herzen ausgeführt. Hier hat sich Rembrandt zur höchsten Stufe der Kunst erhoben und ein Seelengemälde geliefert, würdig neben Raphaels Werken zu glänzen.

Großartiger und auf idealer Höhe zeigt sich das Compositionstalent des Meisters in seiner nicht weniger berühmten Auferweckung des Lazarus. Hier sind alle Schattirungen des Staunens aufs feinste und stärkste in den Gesichtszügen gegeben, die sich vorbeugen oder zurückfahren oder starr stehen bleiben, wie auf Christi unwiderstehliches Machtgebot Lazarus todtenbleich und lebendig sich aus dem Grabe aufrichtet. Das Geberdenspiel der Figuren Raphaels ist, so viel ich weiß, nicht ausdrucksvoller. Welcher Maler hat die väterliche Güte und Nachsicht, die kindliche Reue und Zerknirschung so vor Augen und zu Herzen geführt, als Rembrandt in seinem Kupferstiche des verlorenen Sohnes? Ist es möglich, die schnöde Heuchelei der verleumderischen Juden, die Ergebung Christi, die Verlegenheit des Pilatus und den fanatischen Ungestüm einer meuterischen Volksmenge besser und nachdrücklicher vorzustellen, als sie Rembrandt vorgestellt hat in dem Kupferstich, der unter dem Namen des großen oder hohen Ecce homo bekannt ist?

Zeigt sich die große Bedeutung Rembrandts vornehmlich in seiner ganz neuen und eigenthümlichen Behandlung biblischer Stoffe, so steht er doch auch auf profanem Gebiete keinem seiner Zeitgenossen nach. Unbestritten ist von jeher sein Verdienst als Portraitmaler gewesen. Seine Thätigkeit als solcher war eine ganz außerordentliche. Ueberall bewährt sich auch hier die Kraft und Fülle seiner Darstellungsmittel. Manche Personen, namentlich sich selbst, hat er mehrmals dargestellt. Immer ist die Aehnlichkeit unverkennbar und immer erscheinen dieselben Personen anders, je nach der Beleuchtung, nach dem Alter oder nach der Betonung der einen oder andern Seite ihrer Charaktere. Mit der Sonde des Geistes dringt er tief bis ins Innerste des Individuums ein und stellt es mit ergreifender Wahrheit des Lebens hin. Man erzählt von Winkelmann, der, wie er selbst gesteht, beim ersten Anblick des Apoll vom Belvedere Thränen der Rührung vergoß, daß er einst vor einem nachdenkenden Altenmannskopf von Rembrandt einen ganzen Tag lang sich in grübelnder Betrachtung verloren habe.

Der Portraitdarstellung zunächst verwandt sind seine profangeschichtlichen Bilder, deren er jedoch nur wenige gemalt hat. Das berühmteste darunter ist der Auszug der Schützengilde von Amsterdam (im Museum daselbst), bekannt unter dem irrigen Namen der Nachtwache. Die Art der Darstellung, wenn diese auch in der Anordnung der Gruppen nicht gerade glücklich ist, läßt wieder das Talent Rembrandts, auch dem Gewöhnlichen und Alltäglichen Inhalt und Bedeutung zu geben, in glänzendem Lichte erscheinen. Es ist, als ob ein kriegerischer Geist in die Seelen der ehrsamen Spießbürger gefahren wäre, als ob es sich um größere Zwecke handele, als um die Belustigung, welche das Scheibenschießen gewährt. Das ist auch der Grund, weshalb man von jeher sich mit Commentaren zu diesem Bilde abgemüht hat, um etwas mehr darin zu entdecken, als einen festlichen Aufzug, ein von Zeit zu Zeit wiederkehrendes Schauspiel des städtischen Lebens. Des Prinzen von Geldern, welcher seinen gefangenen Vater bedroht*) (im Berliner Museum) haben wir bereits oben gedacht.

Das Gebiet der höheren Genremalerei, welche aus den Kreisen der gebildeten Volksklassen ihre Stoffe entnahm, streift Rembrandt in der vielbewunderten anatomischen Vorlesung (im Museum zu Haag). Das

*) Von Koloff als Simson erklärt, dem sein Schwiegervater den Eintritt in das Haus verweigert; der israelitische Theseus wäre dann freilich wunderlich genug zugestutzt in seiner modern-vornehmen Erscheinung.

Bild stellt den Professor Nikolas Tulp im Kreise seiner Zuhörer (Collegen) am Secirtische dar, auf welchem ein nackter Leichnam liegt. Alle Figuren des Bildes sind, wie bekannt, Portraits, aber die Anordnung der Gruppe, der Ausdruck des lebhaftesten Interesses und der gespannten Aufmerksamkeit in den Köpfen, sowie die verschiedenen Modificationen dieses Ausdruckes in den einzelnen Gesichtern, verleihen dem Vorgange als solchem eine geistige Bedeutung, die die Absicht, eine Portraitgruppe zu geben, kaum noch durchblicken läßt. Dies Gemälde, welches der König Wilhelm I. der Amsterdamer Chirurgengilde für 36,500 Gulden abkaufte, ist eins der ausgezeichnetsten aus der Frühperiode Rembrandts, wo der Meister noch helle Tagesbeleuchtung anzuwenden liebte und sorglicher auf die Durchführung des Einzelnen bedacht war. Zwei andere, halb dem Portraitfache, halb dem Genre angehörige Gemälde voll tiefer Charakteristik sind die zwei sogenannten Philosophen im Louvre. Weiter möchten wir zu dieser Zwischengattung noch rechnen jenes Gemälde in der Dresdener Galerie, welches den Künstler selbst im vollen Genuß des Daseins, sein Weib auf dem Schooße, in der Rechten das gefüllte Glas erhebend, darstellt; endlich eines seiner spätesten Meisterwerke (1661) die fünf Syndike (Verwalter) des Staalhofs (Tuchhalle) zu Amsterdam (im Museum daselbst).

Im Uebrigen hat der Genremaler Rembrandt unter den Angehörigen der höheren Stände wenig zu suchen. Kein Freund abgeschliffener und polirter Umgangsformen, glatter Worte und leiser Tritte, fand er an dem behaglichen Luxus der Patrizierhäuser keinen Gegenstand für seine malerische Muse. Besser als die durch Weber- und Schneiderkunst mit höchster Eleganz hergestellte Garderobe, an welcher das Auge eines Terburg und Netscher sich entzückte, gefiel ihm der zerlumpte Mantel des Bettlers, das ungekünstelte rauhe Gewand eines Hausirers oder Holzhackers. Mehr Reiz als die saubere Nettigkeit eines wohlgeordneten Hauswesens hatte für ihn das rohe, von Sturm und Wetter zerspliſsene und geschwärzte Holzwerk eines Bauernhauses, die unregelmäßigen Formen eines Heuschobers in Verbindung mit dem Grün der Wiesen und dem Dunkel des Waldes.

Die Zahl seiner gemalten Genrebilder, auch jene hinzugerechnet, die nach des Meisters Absicht biblischen Inhalts sein sollen, aber diese Absicht nicht ahnen lassen, ist verhältnißmäßig gering. Weit ausgiebiger ist diese Gattung in seinen Radirungen vertreten. Gleiches gilt von den Landschaften. Auch diese sind Lebensbilder von ergreifender Wahrheit. Rembrandt weiß die einförmige Natur seiner Heimat auf das Wunderbarste

zu beseelen durch jenes geheimnißvolle Spiel des Lichtes, welches meistens eine melancholisch düstere Stimmung hervorruft. Es giebt keinen Landschafter, der so viel aus der einfachsten Gegend zu machen gewußt hätte, wie Rembrandt. Eine Baumgruppe, eine sumpfige Niederung, ein halb zerfallener Steg, ein paar Heuschober sind ihm genug, um daran die ganze Tiefe seines Naturgefühls, die finstere Größe gewaltiger Naturerscheinungen, das Elementare, Unwiderstehliche, Unberechenbare des kosmischen Lebens offenbar werden zu lassen. Daneben schaut er dann auch wohl in das muntere Treiben der belebten Landschaft hinaus, auf den Kanal mit seinen leuchtenden Segeln, auf den Windmühlenhügel mit dem beladenen Müllergespann darunter, auf das Fuhrmannstreiben, die Kinderspiele im Dorfe u. s. w. Nichts ist ihm zu gering; Alles wird unter seinen Händen bedeutend und fesselnd.*)

Fügen wir noch hinzu, daß der Meister sich auch in einzelnen Fällen an mythologischen und allegorischen Stoffen, ferner an der Darstellung von todtem Federvieh versuchte, so sehen wir, daß sich der Kreis seiner Thätigkeit über alle Gattungen der Malerei ausdehnte. Für die überhaupt sehr verfängliche Allegorie eigneten sich selbstredend seine vollen und derben Körperformen so wenig wie für Gegenstände aus der antiken Göttersage. Was er aus dem zum Göttermundschenk erkorenen Ganymedes (in der Dresdener Galerie) gemacht hat, sieht mehr einer Travestie ähnlich, als einer unbefangenen Darstellung der reizenden Sage, nach welcher der Sohn des Tros sich aus freien Stücken den Schwingen des Adlers anvertraut, um zum Olymp emporzusteigen.

Fragen wir nun nach den Lebensschicksalen, nach dem persönlichen Charakter, nach dem geistigen Entwickelungsgange dieses seltsamen und wunderbaren Künstlers, der so viele Werke von unvergänglichem Werthe geschaffen hat, so ist die Auskunft, welche die Annalen der Kunstgeschichte ertheilen, leider eine sehr dürftige. Ein Halbdunkel, nur von schmalen Lichtstreifen durchdrungen, schwebt über seinem Wesen ebenso wie über den meisten Geschöpfen seiner Farbenkunst. Was heraustritt in die Helle des Lichtes ist seine künstlerische Natur, die uns unverfälscht in seinen Werken überliefert ist; was sich in voller Klarheit zeigt, ist die äußere Bildung seiner Gestalt in den Tagen der Jugend wie des Alters. Dagegen haben sich die seit geraumer Zeit gangbaren Nachrichten über seine Herkunft, seinen

*) v. Lützow, in „Ueber Land und Meer" 1863. S. 464.

Charakter, sein häusliches Leben, seine bürgerliche und sociale Stellung, bis auf einen geringen Gehalt von Wahrheit, als ein Gewebe von Conjecturen, Anekdoten und geflissentlichen Lügen herausgestellt. Dem holländischen Coreggio wurde unter den Händen der Kunstchronisten ein ähnliches Loos bereitet wie dem so lange Zeit unnöthiger Weise bejammerten Antonio Allegri. Ja, es erging ihm schlimmmer. Bei diesem füllte den leeren Rahmen der Biographie eine von Mitleid und Bedauern begleitete Bewunderung, die die Schuld des Undanks und der Mißachtung durch überschwängliches Lob abzutragen vermeinte; bei Rembrandt war es der hämische Neid, die feige Scheelsucht, welche, unfähig das Werk herabzusetzen, an dem Menschen sich vergriff, um ihn zu einem wahren Wechselbalg zu verhunzen, in welchem Genialität und Nichtswürdigkeit eine schwer zu erklärende Verbindung eingegangen waren.

Erst in jüngster Zeit ist es der Kritik und der rastlosen Forschung gelehrter Landsleute*) gelungen, das verzerrte Lebensbild des Meisters von den häßlichen und falschen Zügen zu befreien, welche im Laufe der Zeit in einer Weise traditionell geworden waren, daß man sich selbst mit dem Widerspruch abfand, den seine Werke mit gleicher Entschiedenheit gegen die biographische Tradition erheben, wie die des Coreggio. Wir wollen nun zwar nicht läugnen, daß es Beispiele von Künstlern gegeben (das eklatanteste ist wohl das des nürnbergischen Bildhauers Veit Stoß), welche, in ihren Werken eine große Innigkeit der Empfindung und ein reiches Gemüthsleben bekundend, gleichwohl sich zu schimpflichen Verbrechen herbeiließen und sich selbst in den Augen ihrer Mitbürger ächteten; indeß bleibt es immer Pflicht der Humanität, so lange an die Uebereinstimmung des Menschen mit seinen Werken zu glauben, bis triftige Gründe diesen Glauben wankend machen. Bei Rembrandt fehlt aber nicht nur jeder positive Nachweis seines schmuzigen Geizes, seiner Geldgier, Beutelschneiderei und spitzbübischen Gesinnung, es sprechen im Gegentheile unbestreitbare Thatsachen dafür, daß er bei den angesehensten und würdigsten Bürgern Amsterdams, wie dem Bürgermeister Six, Achtung und Freundschaft genoß.

Der Geburtsort Rembrandts ist Leyden. Die Stadt, ehedem nächst Amsterdam die bedeutendste der vereinigten Staaten, wird uns zu Anfang des 17. Jahrhunderts als blühend in Handel und Gewerben, Künsten und

*) Das Hauptverdienst erwarb sich in dieser Hinsicht P. Scheltema, dessen Monographie über Rembrandt (Amsterdam, 1853) neben der schon erwähnten Schrift von Vosmaer unserer Darstellung der Lebensgeschichte des Meisters zu Grunde gelegt ist.

Wissenschaften geschildert. Breite Straßen und Plätze mit stattlichen Bürgerhäusern, wasserreiche Kanäle mit grünen Baumreihen und stolzen Segeln, zahlreiche Kirchen und öffentliche Gebäude gaben ihr ein stattliches Aussehen. Als Pflegerin der Künste glänzt ihr Name seit jenem Lucas Jacobszoon, der von ihr benamt war; ihre hohe Bedeutung für die gelehrten Wissenschaften gewann sie seit der Gründung der Universität im Jahre 1575.

Zu Anfang des 17. Jahrhunderts, wo die Stadt ihre Ringmauern weiter hinausschob und ihre größte Ausdehnung erreichte, betrieb hier Rembrandts Vater das Müllergewerbe, welches in der Familie erblich gewesen zu sein scheint. Harmen Gerritszoon van Rijn*) besaß in Gemeinschaft mit seinem Stiefvater eine Windmühle auf dem Weddesteg (Trankgasse), hart am Rhein gelegen, und außerdem als sein Eigenthum ein Wohnhaus in derselben Straße, unweit des weißen Thores (Wittepoort). Hier wurde Rembrandt, von sieben (am Leben gebliebenen) Kindern das vorletzte, im Jahre 1607 am 15. Juli geboren.**) Seine Mutter Neeltgen (Cornelia) Willems [-Dochter] van Suydtbrouck, eine Bäckerstochter, war nach den Bildnissen, die wir von des Sohnes Hand besitzen, eine gesunde Natur, von verständigem Sinn und reger Willenskraft. Die nicht gerade hübschen Formen ihres vollen Gesichtes vererbten sich auf den Sohn, ebenso jenes Zucken der Mundwinkel, welches auf eine Neigung zur Ironie und zu Sarkasmen deutet, vor Allem aber die schöne, freie und gewölbte Stirn mit dem Ausdruck der Klarheit und der Energie des Willens. Von dem Vater ist uns kein Bildniß überkommen. Er scheint in seinem Geschäfte ebenso umsichtig und thätig gewesen zu sein, wie seine Gattin im Hauswesen. Aus Dokumenten, die uns erhalten sind, geht hervor, daß seine Vermögensverhältnisse von Jahr zu Jahr eine glänzendere Gestalt gewannen. Er erwarb Häuser und Gärten, und seine Familie gehörte ohne Zweifel zu den bestsituirten des Leydener Bürgerstandes.

Vater und Mutter mochten unter solchen Umständen ihren Stolz darin suchen, den jüngsten Sohn, nachdem die anderen vier sich dem Handwerk zugewandt, für den Gelehrtenstand erziehen und ausbilden zu lassen. Rembrandt***) wurde deshalb in die lateinische Schule geschickt, um sich,

*) Vergl. die Anmerkung S. 371.

**) Die früher angenommene Jahreszahl 1606 oder 1608 ist durch Vosmaers gründliche Nachweisung beseitigt.

***) Irgend Jemand, der den Namen Rembrandt für den Familiennamen genommen, hat dem Künstler noch einen christlichen Taufnamen, Paul, beilegen zu müssen geglaubt,

wie es in Orlers Beschreibung der Stadt Leyden heißt, für die Akademie zu Leyden vorzubereiten, „damit er, wenn er groß geworden sei, der Stadt und Republik mit seinen Kenntnissen dienen könne.“ Aber mehr als die Wissenschaften zog den Knaben das Leben an. Seine Mußestunden verbrachte er in der Mühle, im Garten, auf der Straße oder an den Ufern



Ganymed. Nach Rembrandt.

des Kanals, und früh schon regte sich der Trieb in ihm, die Gestalt der Dinge, die ihn umgaben, auf dem Papiere wiederzugeben und festzuhalten.

vielleicht aus Humanität, um den schon erhobenen Verdacht, daß der Meister israelitischer Abkunft gewesen sei, zu entkräften. In Folge dessen treibt dieser Vorname noch immer sein Wesen, selbst in dem sonst so verdienstlichen Werke von W. Schaefer über die Dresdener Galerie.

Wohl mochte die Kunde von dem Rufe und dem Ansehen, dessen sich die Maler in Amsterdam und Antwerpen erfreuten, sein junges Gemüth mit schönen Hoffnungen erfüllen, vielleicht auch die Bekanntschaft mit Zöglingen der in Leyden thätigen Maler und Kupferstecher als Jan und Esaias van de Velde, van Schooten, van Goyen, den lebhaften Wunsch in ihm wachrufen, sein Leben der Kunst zu widmen.

Der Vater zeigte sich dem Wunsche des Sohnes willfährig und gab ihn dem Isaac van Swanenburch in die Lehre, einem Künstler, dessen Name schwerlich auf die Nachwelt gekommen sein würde, wäre er nicht der Lehrmeister Rembrandts gewesen. Die Lehrzeit währte drei Jahre, vermuthlich von 1620 bis 1623. Die Fertigkeit, welche sich Rembrandt nach Ablauf der Lehrjahre angeeignet, setzte alsbald die Kunstfreunde Leydens in Erstaunen, so daß der glückliche Vater es für angemessen hielt, den Sohn einem berühmten Meister zur weiteren Fortbildung zu übergeben. Seine Wahl fiel auf Pieter Lastman in Amsterdam.

Von dem Leben dieses seiner Zeit angesehenen Malers ist nur wenig bekannt, von seinen nachweisbaren Werken jedoch noch eine ziemliche Anzahl vorhanden.*) Er war zu Anfang des 17. Jahrhunderts in Italien und bildete sich dort unter dem Einflusse Caravaggio's und Elzheimers. Seine Gemälde zeigen ähnliche Beleuchtungseffecte, wie sie Honthorst liebte, und manche der früheren Arbeiten Rembrandts weisen auf den nahen Zusammenhang hin, in welchem sie zu der Malerei Lastmans stehen. Auch in Bezug auf die Gegenstände der Darstellung und die Art der Auffassung ist die Wahlverwandtschaft beider unverkennbar; Lastman geht mit besonderer Vorliebe auf die Geschichten des Alten Testaments (Abraham, David, Manoë, Esther, Tobias) ein, wählt auch aus dem Neuen Testamente Stoffe, an denen sich Rembrandt vorzugsweise versuchte (Auferweckung des Lazarus, Flucht nach Egypten); Kostüme und Architekturen stimmen oft auffallend überein, und selbst das Streben nach einer mehr menschlich-natürlichen als stylgerechten und traditionellen Darstellungsweise macht sich schon bei Lastman sehr vernehmlich. In Bezug auf Erfindungsgabe, Gedankenreichthum und technische Gewandtheit steht dieser jedoch weit hinter seinem großen Schüler zurück.

Offenbar lernte Rembrandt während der sechs Monate, die er in

*) In Amsterdam, Berlin, Braunschweig, Kopenhagen und anderen Orten. Oft wiegt die Landschaft in seinen Compositionen vor.

Amsterdam zubrachte, noch etwas mehr als das, was in der Schule Lastmans zu lernen war. Es fehlte in der Hauptstadt des Landes gewiß nicht an Gelegenheit, einzelne Gemälde eines Hals, Ravensteyn, vielleicht auch eines Rubens und van Dyck in Augenschein zu nehmen. Indem er der Vorzüge inne ward, welche die Färbung solcher Meister in Hinsicht auf Klarheit, Kraft, Wärme und Harmonie auszeichnete, mochte ihm der Gedanke kommen, ob es nicht möglich sei, diese Vorzüge mit dem Reize jener Beleuchtungseffecte zu verbinden, mit denen Honthorst und wohl auch Lastman sein Glück gemacht hatte.

Es ist nicht bekannt, in welchem Jahre Rembrandt zu Lastman in die Lehre kam; es heißt nur, daß er sechs Monate bei diesem Meister geblieben und dann in das väterliche Haus zurückgekehrt sei. Ueberdies scheint es noch nicht ausgemacht, ob Lastman in Amsterdam oder Haarlem thätig war, und ob Rembrandt seine Studien nicht in letzter Stadt vollendete. Den letztern Fall angenommen, erklärt sich auf sehr einfache Weise der Zusammenhang seiner Technik mit derjenigen des Franz Hals, dessen Werke in Haarlem zu studiren er vollauf Gelegenheit hatte. Alle Untersuchungen lassen uns über die Thätigkeit und den Entwickelungsgang des Meisters von der Beendigung seiner Lehrzeit bis zu seiner Niederlassung in Amsterdam im Unklaren. Das früheste datirte Bild von ihm stammt aus dem Jahre 1631 und ist eine Darstellung im Tempel (im Haag). Dies, sowie die schon erwähnte anatomische Vorlesung, vom Jahre 1632, lassen keinen Zweifel darüber aufkommen, daß Rembrandt schon vorher Gemälde von namhaften Kunstwerth geschaffen hatte. Es hat daher auch jene unbestimmte Nachricht, welche ihn in Folge von Aufträgen häufig von Leyden nach Amsterdam reisen läßt, die Wahrscheinlichkeit für sich, ebenso wie die Angabe, daß diese Reisen ihn zu dem Entschlusse brachten, ganz nach der Hauptstadt Hollands überzusiedeln.

Um das Jahr 1630 trat Rembrandt als selbständiger Meister in die Malergilde zu Amsterdam und gelangte bald zu solchem Ansehen, daß sich ein großer Kreis von Schülern um ihn versammelte.

Nach Verlauf von etwa vier Jahren verheirathete er sich, und zwar am 22. Juni 1634. Seine Frau, welche von einigen Lebensbeschreibern zu einer Bäuerin gemacht worden ist, war die Tochter des ehemaligen Pensionärs (Syndikus) und Bürgermeisters von Leeuwarden, späteren Rathsherrn am Hofe von Friesland. Sie brachte kein unbedeutendes Vermögen in die Ehe, so daß man wohl Ursache hat zu schließen, Rembrandts Ver-

hältnisse seien um diese Zeit sehr glänzend gewesen. Die zahlreichen Aufträge, welche er erhielt, bildeten nicht seine einzige Erwerbsquelle, sondern auch der Unterricht, welchen er im Malen und Kupferstechen ertheilte. Das Lehrgeld betrug nach Sandrarts Angabe für jeden Einzelnen an 100 Gulden, und derselbe Berichterstatter schätzt die Nebeneinnahmen, welche der Meister auf solche Weise und weiterhin durch die Thätigkeit seiner Schüler jährlich erzielte, auf 2000 Gulden. Das auf der Breestraat gelegene Haus, welches Rembrandt mit seiner Frau besaß und bewohnte, staffirte er im Laufe der Zeit mit einer Menge von Kunstwerken und allerlei Gegenständen (Waffen, Geräthe, Kleidungsstücken, Schmucksachen rc.) aus, die ihm bei seinen Arbeiten nützlich sein konnten. Diese Sammlung, von welcher ein genaues von Gerichtswegen aufgenommenes Inventar sich erhalten hat, war sehr umfangreich und mannigfaltig. Sie beweist zur Genüge, daß Rembrandt keineswegs der ungebildete Geist war, zu welchen ihn seine Lebensbeschreiber gemacht haben, sie beweist ferner, daß er kein engherziger Knauser und Pfennigfuchser gewesen ist, wenn er auch im bürgerlichen Leben einfach aufgetreten und kein Freund von unnützem Aufwand gewesen sein mag.

Der Ruhm und das Ansehen Rembrandts stieg mit jedem Jahre. Der Zulauf, welchen er hatte, wurde nach Houbrakens Angabe so stark, daß man kaum für Geld und gute Worte ein Gemälde von ihm erhalten konnte. Unter den vielen hochgestellten Personen, welche seine Kunst in Anspruch nahmen, fehlte auch der Statthalter, Prinz Heinrich von Oranien, nicht. Für diesen malte er in der Zeit von 1633—1639 eine Reihe biblischer Darstellungen, von denen die meisten sich in der Münchener Pinakothek befinden. Den größten Beifall aber erwarb er sich mit jenem Auszug der Amsterdamer Schützengilde, von welchem schon oben die Rede war.

Dieses Bild, für welches er nach der Angabe Baldinucci's 4000 Brabanter Thaler erhielt, vollendete er im Jahre 1642. Rembrandt stand damals im fünf und dreißigsten Lebensjahre auf der Sonnenhöhe seines Ruhmes und seines Glückes. Rubens war gestorben, van Dyck sah seinem Ende entgegen. Es war kein zweiter Maler der Niederlande, der sich ihm vergleichen konnte. Auch seinem häuslichen Leben hatte sich eine freundliche Perspective geöffnet. Nachdem das erste Kind, welches ihm seine Frau 1638 geboren hatte, gestorben war, beschenkte ihn Saskia 1641 mit einem zweiten Sohne, der den Namen Titus erhielt.

Aber nur sehr kurze Zeit erfreute sich der Meister des vollen Lebensglücks. Saskia starb im Jahre 1642 und er verlor mehr an ihr als eine liebende Gattin und sorgende Hausfrau. Denn nach Allem, was wir von Rembrandts späteren Lebensverhältnissen wissen, scheint es, als ob seine erste Frau den geschäftlichen Theil seiner Thätigkeit überwacht und für den Zusammenhalt des Gewonnenen gesorgt habe. Vielleicht deutet auch der Umstand, daß sie ihrem Sohne ihre Habe vermachte und dem Gatten nur den Nießbrauch ließ, auf ein Mißtrauen hin, welches sie in den wirthschaftlichen Sinn des Mannes setzte. Das Inventarium, welches nach dem Tode der Frau aufgenommen wurde, wies einen Vermögensbestand von 40,750 Gulden nach.

Ohne Zweifel verstand sich Rembrandt schlecht auf geschäftliche Dinge. Vielleicht war er ebenso sorglos im Verleihen von Geldern wie im Geldausgeben, sonst wäre es kaum erklärlich, wie er bei seinen mäßigen Lebensansprüchen nach Verlauf von zehn Jahren so sehr in Verlegenheit kommen konnte, daß er nicht unbedeutende Summen gegen Hypothek bei verschiedenen Personen aufzunehmen genöthigt war. Seine Thätigkeit hatte sich nicht vermindert, sein Ruf war eher größer als geringer geworden und zu dem gewöhnte er sich, rascher zu arbeiten, als in früheren Jahren. Außer seinen Gemälden brachten ihm auch seine Radirungen Geld ein, und die große Zahl derselben läßt schließen, daß ihm die Herstellung nicht viel Zeit gekostet hat. Erzählt man doch, er habe, als er einst bei seinem Freunde, dem Bürgermeister Six, auf dessen Landgute zu Tisch gewesen sei, in derselben Zeit eine Landschaft (die Six-Brücke) radirt, die der Diener seines Gastfreundes gebraucht, um den fehlenden Senf zur Mahlzeit aus der Stadt zu holen.

Verschiedene Ursachen scheinen zusammengewirkt zu haben, um Rembrandt von einer Verlegenheit in die andere zu bringen, bis ihm im Jahre 1656, kurz nachdem er das Vermögen seines Sohnes auf sein Haus hatte eintragen lassen, kein anderer Ausweg blieb, als sein Hab und Gut dem Concursgericht (Desolate Boedelskamer) zu überantworten. Der Hauptgrund dieses Unglücks ist wohl in der traurigen Krisis zu suchen, in welcher sich neben vielen anderen Städten Hollands auch Amsterdam um diese Zeit befand. Der Krieg mit England berührte die Handelsinteressen der Niederlande aufs Empfindlichste und erforderte neue Opfer an Gut und Blut, während gleichzeitig die alten Streitigkeiten mit Frankreich, Spanien und Portugal ihren Fortgang hatten, im Innern aber die republikanisch gesinnte

Partei den langjährigen Hader mit den Oranisten von Neuem anfachte. Unter solchen Umständen sank in Amsterdam, wo um diese Zeit gegen 1500 Häuser leer gestanden haben sollen, der Werth alles Immobiliarvermögens um ein Bedeutendes, der Credit wurde allenthalben erschwert und die Circulation des Kapitals gerieth ins Stocken. Wahrscheinlich war nun Rembrandt thöricht genug gewesen, sich unter so bedenklichen Verhältnissen zum zweiten Male zu verheirathen. Der nähere Sachverhalt und der Zeitpunkt dieser zweiten, mit zwei Kindern gesegneten Ehe sind nicht bekannt, aber der Umstand, daß das Vormundschaftsgericht die Sicherstellung resp. Auszahlung des Vermögens seines Sohnes forderte, die nach dem Testament der Mutter bei etwaiger Wiederverheirathung Rembrandts stattfinden mußte, scheint jene Vermuthung zu bestätigen.

Das Resultat der öffentlichen Versteigerung war, wie es bei der herrschenden Geldnoth selbstverständlich sein mußte, ein äußerst klägliches. Das Haus in der Breestraat, auf welches circa 7000 Gulden für Titus van Rijn und circa 9600 Gulden für drei andere Gläubiger eingetragen waren, wurde um 11,218 Gulden, das Immobiliar mit der reichen Sammlung an (zum Theil sehr werthvollen) Kunstgegenständen um 4964 Gulden 4 Stüber verkauft. Die Exekution selbst wurde mit einer barbarischen Härte ins Werk gesetzt. Rembrandt mußte sofort sein Haus räumen und miethete in dem Wirthshause zur Kaiserkrone ein Zimmer, für welches er laut einer in den Concursacten aufgenommenen Quittung wöchentlich fünf Gulden zahlte. Ist schon die Unbarmherzigkeit, mit welcher die Auspfändung betrieben wurde, bei dem großen Ansehen, in welchem Rembrandt als Künstler stand, schwer zu begreifen, so ist es fast noch schwerer zu erklären, daß Rembrandt unter seinen Freunden und Gönnern Niemanden fand, der ihm in seinem Unglück beigesprungen wäre. Hatte er etwa die Freundschaftsdienste verschmäht? Oder hatte er die Theilnahme derer verscherzt, die ihm ehedem wohlwollten? Seine Biographen sagen, er habe sich zu Leuten gemeinen Schlages gehalten, obwohl es Thatsache ist, daß er mit Männern von tadellosem Ruf, hoher bürgerlicher Stellung und wissenschaftlicher Bedeutung in freundschaftlichem Verkehr stand. Der Bürgermeister Jan Six stand ihm sehr nahe, nicht minder der Dichter Jeremias de Decker, ferner der Banquier und Steuereinnehmer Wtenbogaart, der jüdische Gottesgelehrte Manasseh ben Israel und Ephraim Bonus, ein jüdischer Arzt, beide in ihrem Fache ausgezeichnete Männer. Hatten sich diese und andere Personen von Ruf und Geltung von Rembrandt aus Gründen zurückgezogen,

die in dem persönlichen Verhalten, in dem Lebenswandel des unglücklichen Künstlers zu suchen sind?

Wenn Rembrandt wirklich das schlottrige, verkommene Subject gewesen wäre, zu welchem er gemacht worden ist, so würde es unnöthig sein, diese Frage aufzuwerfen. Ja, die Frage könnte überhaupt nicht gestellt werden. Aber die maßlosen Verunglimpfungen, denen der persönliche Charakter unseres Meisters nach seinem Tode ausgesetzt worden ist, sind glücklicher Weise mit schlagenden Gründen von der Kritik bekämpft worden.*) Man ist indeß bei dieser „Rettung" oft ein wenig zu weit gegangen, indem man fast Nichts von dem Schatten stehen ließ, der ehedem das Bild seines Lebens verdüsterte. Gewiß war Rembrandt kein elender Betrüger, der um Andere zu prellen, Banquerott machte, gewiß hat er seinen Sohn nicht mit der Nachricht hinausgeschickt, er sei gestorben, um für seine Radirungen höhere Preise zu erzielen, gewiß ist es, daß er nicht in einer Keller-Spelunke gewohnt und nur mit Trödlern, Matrosen und andern gemeinem Volke Verkehr gepflogen hat, gewiß ist es, daß er kein roher Cyniker wie etwa Caravaggio war. Aber zwei fatale Eigenschaften scheint er trotz alledem in hohem Grade besessen zu haben, nämlich Eigensinn und Leichtsinn. Gewiß lag weder weltmännisches Wesen und weltkluges Benehmen in seiner Art, noch duldete seine unbändige Natur den Zwang und die Regel gesellschaftlicher Etiquette. Auf der einen Seite gutmüthig und zugänglich, wird er auf der anderen Seite störrisch, unwirsch und abstoßend gewesen sein. Daß er sich seines Werthes bewußt war, und dies nicht verhehlte, deshalb mag ihn kein Tadel treffen; aber seine Selbstbildnisse, welche diesen Charakterzug deutlich erkennen lassen, sprechen zum Theil noch mehr aus; sie deuten auf ein trotziges und kaustisches Wesen, welches wohl geeignet sein mochte, zu verletzen und zurückzuschrecken. Dazu war Rembrandt äußerlich keine angenehme Erscheinung. Ein breites Gesicht, starke Backenknochen, dicke Lippen, eine wulstige Nase, stechende Augen und krauses, rothbraunes Haar, das Alles, vereint mit einer gedrungenen, derben Figur, läßt wohl den Schluß zu, daß er in den höheren Gesellschaftskreisen kein Glück machte, daß er weit entfernt war, die Rolle eines Rubens oder van Dyck zu spielen. Damit ist noch keineswegs ausgeschlossen, daß einzelne Personen, die ihn zu würdigen wußten, an ihm Geschmack und Ge-

*) Vergl. namentlich den schon mehrfach angezogenen Aufsatz Koloffs S. 470 ff.

fallen finden mochten, ja daß er in besonderen Fällen bescheiden und mehr als höflich sein konnte. *)

Vielleicht traten die unangenehmen Seiten seiner Natur in späteren Zeiten noch schärfer hervor, vielleicht war auch die Wahl, welche er bei seiner zweiten Verehelichung getroffen, keine glückliche, ja wohl gar eine anstößige. Das harte Unglück, welches ihn betroffen, statt ihn milder zu stimmen und zugänglicher zu machen, erfüllte ihn vielleicht mit Bitterkeit und Unmuth. Von jenem Zeitpunkt an, wo er sein Besitzthum seinen Gläubigern überlassen mußte, verliert sich seine Lebensgeschichte vollends im Dunkeln. Zog er sich von der Welt, zog die Welt sich von ihm zurück? Wollte er nicht bedauert, nicht getröstet sein, oder gab man ihn auf als einen Sonderling, bei dem jeder Rath, jeder Zuspruch vergebene Mühe ist?

Wie dem auch sein mag, eins muß uns mit Bewunderung erfüllen, und zwingt uns den Verdacht, daß er moralisch verkommen sei, aufs Entschiedenste zurückzuweisen, das ist die ungeschwächte Kraft und Frische seines Geistes, welche nach wie vor aus den Erzeugnissen seiner Palette hervorleuchtet. Es war ihm nichts geblieben, als jenes köstliche Geschenk des Himmels, in Farben zu dichten. Dieses unveräußerliche Gut war sein einziger Trost. Die Liebe zur Kunst, die Begeisterung für seinen Beruf hatte auch unter dem schweren Schlage des Schicksals keinen Schaden genommen. In dem Unglücksjahre 1656 malte er eine seiner herrlichsten und innigsten Darstellungen, Jakob, die Söhne Josephs segnend, von welchem Bilde bereits oben eine Analyse gegeben wurde.

Ob aber auch sein energischer Geist dem Geschicke Trotz bieten mochte, ob er über der Arbeit seinen Kummer vergessen konnte, die Folgen, welche der jähe Wechsel seines Lebens mit sich führte, blieben nicht aus und machten den sonst so rüstigen Mann vorzeitig zum Greise. Im Louvre sieht man ein Selbstbild des Meisters aus dem Jahre 1660, wo er also kaum dreiundfünfzig Jahre zählte. Es ist noch der alte Kopf, aber wie verändert! Der wallende Haarschmuck und das prächtige Barett sind verschwunden; statt dessen kommen wenige graue Haare unter einem Tuche hervor, das um den Kopf gewunden ist. Der Mund hat noch etwas von

*) Drei Briefe an den Dichter Constantin Huygens, Secretair des Prinzen Friedrich Heinrich, welche bei Scheltema abgedruckt sind, sind das beste Zeugniß dafür, daß Rembrandt mehr als höflich sein konnte. Seine gerechten Forderungen trägt er in der Form einer bescheidenen Bitte vor, und für die Erfüllung derselben erweist er sich unter schlichten Dankesworten durch Uebersendung eines Gemäldes erkenntlich.

dem alten Geist, — in ihm glaubt man noch den Kenner und Beobachter des menschlichen Herzens zu erkennen. Die Augen aber, die sonst so kühn blickten, sind jetzt müde und zur Hälfte von den matt herabhängenden Lidern bedeckt; auf der Stirn haben Kummer und Sorge ihre traurigen Schriftzüge eingegraben.

Es liegt etwas Tragisches in diesem Wechsel, den man wohl beachten muß, um sich Rembrandts Kunstweise auch nach dieser Seite hin zu vergegenwärtigen. Einsam und freudlos scheinen ihm die letzten Jahre seines Lebens verflossen zu sein. Alle Nachrichten darüber fehlen. Von dem Unglücklichen wendet sich die Aufmerksamkeit der Geschichte ab. Die Stunden der Trübsal und die kleinen Schläge des Schicksals werden nicht von ihr verzeichnet. Eine Nachricht ist uns freilich noch erhalten. Als Rembrandt am 8. October 1669 begraben wurde, betrugen die Kosten des Begräbnisses 15 Gulden!*)

Rembrandts Sohn, Titus van Rijn, war schon ein Jahr früher gestorben. Von den überlebenden Kindern aus zweiter Ehe ist nichts bekannt geworden. Dem Andenken des Meisters wurde im Jahre 1852 zu Amsterdam ein Standbild errichtet.

Da viele der bedeutenderen Gemälde Rembrandts bereits im Vorhergehenden erwähnt worden sind, so geben wir schließlich nur noch eine kleine Nachlese, und lassen die einzelnen Sammlungen nach Maßgabe der Bedeutung, die sie für das Studium des Meisters haben, folgen. An der Spitze steht die Eremitage zu St. Petersburg, welche sich namentlich aus dem Schatze der Kasseler Galerie bereichert hat. Sie enthält im Ganzen 43 Gemälde Rembrandts, darunter: das Opfer Abrahams, eine heilige Familie vom Jahre 1645 (in der Auffassung ganz genreartig und nur durch die in der Luft [mehr hängenden als] schwebenden Engel als biblische Scene charakterisirt, übrigens ein Meisterstück des coloristischen Machwerks), eine Danaë (abschreckendes Beispiel einer für antike Gestalten unpassenden Formbehandlung), Bildniß des Schreibmeisters Copenol, ein Seestück. Trotz ihrer vielen Verluste ist sodann die Kasseler Galerie, in Bezug auf Rembrandt, noch immer eine der wichtigsten. Wir merken hier noch an: ein weibliches Portrait, eine Land-

*) Guhl, Künstlerbriefe II. S. 222.

schaft mit den Ruinen eines Schlosses auf einer Anhöhe, sodann, auf Schloß Wilhelmshöhe befindlich, die Familie eines Holzhackers (aus der Frühperiode). Aus der Pinakothek zu München haben wir noch nachzutragen vier (ursprünglich für den Prinzen von Oranien gemalte) Passionsscenen: die Kreuzigung, Grablegung, Auferstehung und Himmelfahrt Christi, dann die Bildnisse eines reichgekleideten Türken und eines alten Mannes im Lehnstuhl; aus der Dresdener Galerie: Simson, beim Mahle der Philister seine Räthselfragen stellend (vom Jahre 1638), Manoëh und seine Frau beim Brandopfer (1641), eine bergige Landschaft, das Bildniß seiner ersten Frau und das einer alten Frau, welche Gold wiegt; aus dem Berliner Museum das Bildniß des Künstlers in jüngeren Jahren; aus dem Louvre das Bildniß einer jungen Frau, die Tischlerwerkstatt (heilige Familie, ähnlich der Petersburger); das Portrait des Künstlers vom Jahre 1633, welches zu einem interessanten Vergleich mit dem oben erwähnten vom Jahre 1660 Gelegenheit bietet. In der Sammlung des Grafen Schönborn zu Wien sieht man als eins der wenigen Beispiele, daß Rembrandt auch in naturalistische Untugenden verfallen konnte, die Blendung Simsons; ferner ebendort einen Christus, die Kinder segnend; im Belvedere daselbst befinden sich zehn Stücke von Rembrandt, darunter das Bildniß seiner Mutter in braunem Pelzkleide. Unter den deutschen Galerien verdient endlich noch die Braunschweiger Beachtung mit einer Darstellung des jungen Tobias, der in Begleitung des Engels seine Reise antritt, und einer Landschaft mit einem Wasserfall.

Manche ausgezeichnete Gemälde des Meisters finden sich zerstreut in den Privatgalerien englischer Kunstfreunde, so die Wassermühle auf dem Landgute des Marquis von Lansdowne, Bowood; die Grosvenor Galerie enthält u. a. Maria's Besuch bei Elisabeth (vom Jahre 1640); die Nationalgalerie eine Anbetung der Hirten, Christus und die Ehebrecherin, Bildniß eines Rabbiners; die Galerie des Buckingham-palace ein Noli me tangere (Christus erscheint der Magdalena im Garten), Portrait eines Schiffsbaumeisters und dessen Frau.

Im höchsten Grade interessant sind viele der zahlreichen Handzeichnungen des Meisters, die sich zerstreut in öffentlichen und privaten Galerien finden. Der erste Wurf, der zündende Funke, aus welchem die Composition hervorgeht, um später feste Gestalt zu gewinnen, zeigt so recht im vollen Maaße die schöpferische Kraft seines Geistes. In wenigen oft flüchtigen

Strichen deutet das Embryo der Composition bereits den wesentlichen Theil des jedesmaligen Gegenstandes in einer Weise an, daß die Phantasie des Beschauers mit Leichtigkeit das noch Fehlende ergänzt. Auch die malerische Wirkung des Ganzen läßt sich nicht selten bereits aus der Skizze erkennen, ja sie ist oft vollständig vorhanden, wenn die mit der Feder gezeichneten und mit Bister angetuschten Blätter eine Aufhöhung der Lichter mit weißer Farbe erhalten haben. Eine der reichsten Sammlungen Rembrandtscher Handzeichnungen enthält das Kupferstichkabinet zu Dresden.

An Rembrandts Gemälde und Zeichnungen reihen sich die zahlreichen Radirungen an, worin er in malerischer und technischer Hinsicht ebenso originell und bewunderungswürdig erscheint, wie in seinen Gemälden. Als Verächter jeder bestehenden Kunstregel verfuhr er dabei mit souveränem Belieben, erlaubte sich jede Richtung und Kreuzung der Striche, wendete das Scheidewasser an, nahm die Nadel und den Grabstichel zur Hand, ließ die Rauheiten stehen und erreichte durch dies geheimnißvolle Machwerk gewöhnlich den gewünschten Ausdruck und eine bewundernswürdige Kraft und Wirkung des Helldunkels. Er ist der Erfinder einer Art des Stiches, den man die freie Radirung nennt, in welcher mit und nach ihm mehrere Meister der holländischen Schule viel Ausgezeichnetes und Schönes in der Radirkunst geliefert haben.*)

Viele dieser Radirungen Rembrandts haben theils ihrer Schönheit wegen, theils und mehr noch wegen der Seltenheit im Laufe der Zeit eine fabelhafte Preissteigerung erfahren, namentlich die an dem beschmutzten Rande kenntlichen Probeabdrücke. Wir können hier nur wenige der berühmtesten Blätter verzeichnen: I. Portraits. Das Portrait des Meisters kommt in den verschiedensten Altersstufen, Bekleidungsarten und Situationen vor. Eins der schönsten ist dasjenige, welches ihn mit Zeichnen beschäftigt darstellt (Rembrandt dessinant) vom Jahre 1648; Renier Ansloo, Prediger der Taufgesinnten (zu welcher Sekte Rembrandt vermuthlich auch gehörte) vom Jahre 1641; Manasseh ben Israel und Ephraim Bonus, die beiden israelitischen Freunde Rembrandt's, der sog. kleine und der sog. große (Schreibmeister) Coppenol;**) der sog. Advokat Tolling (Bildniß des Arztes Pieter van Toll), eins der schönsten und seltensten Blätter,

*) Vergl. Nagler, Leben und Werke des Rembrandt van Rijn. S. 27 ff.

**) In der Auction Verstolk 1847 wurde ein seltener Abdruck mit circa 600 Thalern bezahlt.

bei der Aretin'schen Auction in München, 1827, mit 915 Gulden, in der Verstolk'schen Auction zu Amsterdam, 1847, beinahe doppelt so hoch bezahlt (Verstolk selbst hatte das Blatt für 2600 Gulden erworben); Bürgermeister Six in ganzer Figur, an einem Fenster lehnend, ebenfalls ein Meisterwerk der Radirkunst und hoch im Preise; die sog. große Judenbraut. II. Biblische Gegenstände: Der Triumph des Mardochai; Christus unter den Schriftgelehrten; die (große) Erweckung des Lazarus; Christus die Kranken heilend, das sog. Hundertguldenblatt, welcher Name daher rühren soll, daß Rembrandt einen der ersten Abdrücke der Platte an einen italienischen Kunsthändler für hundert Gulden verkaufte. (Von beiden Darstellungen war schon oben die Rede; erste Abdrücke werden mit 800 bis 1000 Thalern bezahlt). Ferner der barmherzige Samariter; die drei Kreuze (Christus am Kreuz zwischen den beiden Schächern), und das Ecce homo (1655), zwei Pendants; ein anderes Ecce homo (figurenreiche Composition mit dem dorngekrönten Christus und dem thronenden Pilatus) vom Jahre 1636 und als Pendant die (große) Kreuzabnahme (1633), in der Composition mit dem Gemälde in der Münchener Galerie ziemlich übereinstimmend. III. Genrestücke: der Rattengifthändler; der Charlatan; die Juden in der Synagoge; der Astrolog (Dr. Faustus), die magischen Zeichen beobachtend, ein alter Gelehrter am Studiertisch; der sog. Perser; die Bettler vor der Hausthüre und das Gegenstück der frierende Bettler. IV. Landschaften: die drei Strohhütten, die drei Bäume, der Heuschober, der Kanal mit dem kleinen Nachen.

Schüler und Nachahmer Rembrandts.

Von der großen Anzahl der jungen Leute, welche, nach Angabe Sandrarts und anderer Berichterstatter, bei Rembrandt Unterricht im Malen und Radiren genossen, waren die meisten ohne Zweifel nur Dilettanten, Söhne reicher Bürger, welche bei der herrschenden und zum guten Ton



Soldaten beim Spiel. Nach v. d. Eeckhout.

gehörenden Kunstpassion wenigstens so viel zu erlernen suchten, um in Sachen der Malerei ein Wort mitreden zu können. Dagegen ist die Reihe der eigentlichen Schüler des Meisters, die die Kunst zu ihrem Berufe erwählten und darin Anerkennenswerthes leisteten, nicht übergroß, wenn man von jenen absieht, die sich zwar an Rembrandt ein Vorbild nahmen, von denen

es aber nicht nachweisbar, daß sie in einem directen Schülerverhältnisse zu ihm gestanden haben.

Unter den Zöglingen der Rembrandt'schen Werkstätte oder Akademie *) sind vor Allen vier Meister mit Auszeichnung zu nennen, nämlich Gerard Dow, dem wir einen besonderen Platz aufsparen müssen, da sein Kunstvermögen im Genrefache die glänzendste Seite zeigt, Gerbrandt van den Eeckhout, Govaert Flink und Ferdinand Bol.

Dem Meister am nächsten in der Technik steht Gerbrandt van den Eeckhout, der auch in der Erfindungsgabe und der Leichtigkeit des Schaffens den Vorrang behauptet. Seine Vaterstadt war Amsterdam, wo er 1621 geboren wurde und 1674 starb. Außer vortrefflichen historischen Gemälden, die er ganz im Sinne seines Meisters erfand, wenn auch die Ausführung das feine Gefühl für Farbenharmonie bisweilen vermissen läßt, malte er auch eine Anzahl trefflicher Portraits und verschiedene Genrebilder. Schöne Werke von ihm sind: eine Darstellung im Tempel (Dresdener Galerie), Christus im Tempel lehrend (Pinakothek zu München), Christus erweckt des Jaïrus Töchterchen (Berliner Museum), bekannt durch die (mit Rembrandt bezeichnete) schöne Radirung von Schmidt, die Hexe von Endor (Galerie zu Pommersfelden), das Brettspiel (Genrebild, ebenda), ein Jäger mit zwei Windhunden (Museum zu Amsterdam).

Govaert Flink wurde in Cleve 1615 geboren, erlernte die Malerei, nachdem er dem Handelsstande entsagt, bei einem untergeordneten Meister in Leeuwarden, wo er den Bildnißmaler Jakob Baker (1608—1651) kennen lernte und mit demselben Freundschaft schloß. Mit diesem ging er nach Amsterdam und trat in die Schule Rembrandts. Seine Bildnisse und Schützenstücke erwarben sich bald die Gunst der Kunstfreunde, aber auch seine historischen Compositionen fanden verdiente Anerkennung. Mit seinem Lehrer theilte er die Liebhaberei für Raritäten und Kunstsachen, von denen er eine nicht unbedeutende Sammlung anlegte. Seit 1652 übte er in Amsterdam das Meisterrecht aus. Als im Jahre 1659 der Rathhaussaal der Stadt mit acht Gemälden geschmückt werden sollte, wandte sich der Rath an unsern Meister, der jedoch durch seinen plötzlichen Tod an der Ausführung dieses ehrenvollen Auftrags gehindert wurde. Er starb 1660.

*) Nach Houbrakens Bericht richtete Rembrandt für seine Schüler eine ganze Reihe Arbeitszellen in einem ehemaligen Lagerhause ein und scheint auch nach einer anderen Notiz, die Scheltema giebt, später als er ein eigenes Haus bewohnte, eine ähnliche Einrichtung vermittelst tragbarer Wände getroffen zu haben. S. Koloff a. a. O. S. 438.

Flink besaß ein großes Geschick in der Nachahmung der Manier seines Meisters, so daß seine Bilder nicht selten für Rembrandtsche Malereien gehalten wurden; auch den Murillo ahmte er mit großem Erfolge nach. In der Formgebung ist er fast durchgängig bestimmter und gefälliger als Rembrandt, wenn er auch an sprudelnder Fülle des Geistes gegen ihn zurücksteht. Eins seiner schönsten Bilder ist die für den großen Kurfürsten ausgeführte Verstoßung der Hagar im Berliner Museum. Im Museum zu Amsterdam sieht man von ihm ein großes Schützenstück, aus Anlaß der Feier des Westfälischen Friedens gemalt, in der Pinakothek zu München einen Isaak, den Jakob segnend, und ein Genrebild, eine Wachtstube darstellend, im Louvre einen Engel, der den Hirten die Geburt des Herrn verkündigt.

Ferdinand Bol aus Dortrecht, wo er 1609 geboren wurde, lebte ebenfalls in Amsterdam, wo er Rembrandts Schule besucht hatte und 1681 starb. Er ist in der Ausführung seiner Gemälde sehr ungleich und weicht oft schon stark von der Manier seines Lehrers ab. In der Auffassung biblischer Stoffe bleibt er ihm treu, scheint jedoch weniger erpicht auf die Wirkungen des Helldunkels gewesen zu sein und neigt wie Flink zu einer klaren Zeichnung und zu gefälligeren Formen. Für das alte Rathhaus zu Amsterdam malte er drei auf die Uebung des Richteramts bezügliche Darstellungen, nämlich: Moses mit den Gesetztafeln vom Berge Sinai kommend, die Wahl der siebenzig Aeltesten von Israel und Fabricius im Lager des Pyrrhus. Sein Bestes leistete er als Portraitmaler und übertrifft dabei seinen Meister in der Wahrheit des Fleischtons, während er ihm in der Lebendigkeit des Ausdrucks kaum nachsteht. Sein Meisterwerk in dieser Beziehung ist ein Regentenstück, darstellend die vier Vorsteher eines Krankenhauses, denen der Arzt einen kranken Knaben vorstellt, noch jetzt in dem Hospital für Aussätzige (Leprosenhuys) zu Amsterdam befindlich. Die Dresdener Galerie besitzt von ihm unter Anderen zwei große und bekannte Gemälde: Urias, vor König David beschieden, um den verhängnißvollen Brief in Empfang zu nehmen, und eine Ruhe auf der Flucht, die Pinakothek zu München eine Opferung Isaaks.

Jünger als diese drei sind einige andere wirkliche oder angebliche Schüler Rembrandts, die jedoch das Gebiet der historischen Composition verlassen, um sich dem Genre oder der Landschaft mit mehr oder weniger Anschluß an den großen Meister zuzuwenden.

Der bekannteste unter ihnen ist Nikolas Maes aus Dortrecht (1632 bis 1693), dessen seltene Gemälde sehr geschätzt werden. Dieselben zeichnen sich sowohl durch Schönheit der Färbung und prächtige Lichtwirkungen, wie durch ihre Gemüthlichkeit und einen bequemen Humor aus. Seine schönsten Sachen befinden sich in Holland und England in Privatbesitz. Waagen hebt unter diesen besonders hervor: Ein im Fenster liegendes Mädchen im Museum zu Amsterdam, die faule Köchin in der Nationalgalerie zu London, eine Mutter mit vier Kindern in einem Zimmer, ein liebenswürdiges Bild bürgerlicher Häuslichkeit, in der Eremitage zu St. Petersburg. Schöne Bildnisse von ihm sieht man in der Anstalt „Felix Meritis“ zu Amsterdam.

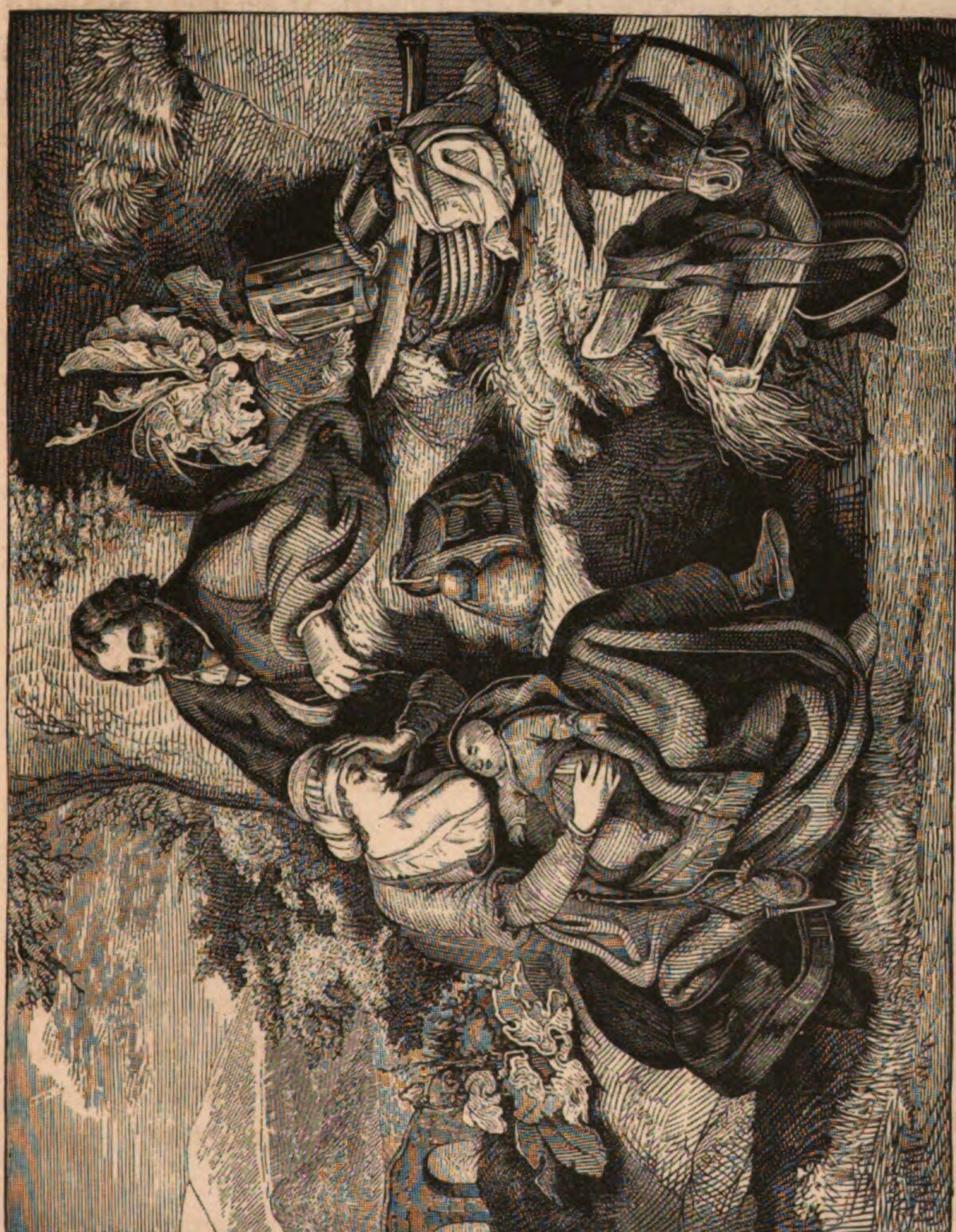
Nicht minder vortrefflich in Genredarstellungen war Jan van der Meer, von seiner Geburtsstadt der Delftsche van der Meer genannt, wahrscheinlich 1632 geboren. Von seinem Leben weiß man so gut wie Nichts; von seiner künstlerischen Thätigkeit sind nur vereinzelte Spuren vorhanden, welche zeigen, daß er auch als Bildniß- und Landschaftsmaler Treffliches leistete. In der Dresdener Galerie sieht man von ihm ein Mädchen, welches an einem offenen Fenster einen Brief liest; in der Galerie zu Braunschweig ein Mädchen auf einem Stuhl und zwei Männer.

Verwandt mit diesen beiden Meistern erscheint noch Pieter de Hoogh, der wahrscheinlich 1628 geboren wurde, und Samuel van Hoogstraeten aus Dortrecht (1627—1678), beide als Genremaler von vielem Verdienst, Letzterer hat sich auch in Architektur-, See- und Viehstücken, sowie in Stillleben hervorgethan.

Es bleibt uns noch übrig, ehe wir den Rembrandtschen Kreis verlassen, einiger jüngerer und älterer Zeitgenossen des Meisters zu gedenken, die entweder unabhängig von ihm die breite und pastose Manier des Farbenauftrags nach dem Vorgange des Franz Hals ganz selbständig übten, oder aber in späterer Zeit einen Einfluß von der Rembrandtschen Schule erfuhren.

Zu der ersteren Klasse gehört der ausgezeichnete Portraitmaler Bartholomäus van der Helst, der 1613 zu Amsterdam geboren, im Jahre 1670 ebendaselbst gestorben ist. Er war zumeist als Maler von sog. Regenten- und Doelenstücken in Amsterdam thätig. Sein Hauptwerk ist das Schützenfest zur Feier des westfälischen Friedens im Museum

zu Amsterdam. Zu der andern Klasse sind zu rechnen Jan Lievensz aus Leyden (1607—1663), Rembrandts Mitschüler bei Lastman, und Salomon Koningh (1609—1674). Von ersterem sieht man im Berliner Museum



Die Ruhe auf der Flucht. Nach F. Bol.

eine Darstellung des den Jakob segnenden Isaak, von Letzterem Matthäi Berufung zum Apostelamt. Endlich würde hierher noch ein deutscher Meister zu rechnen sein, von dessen Leben und Werken zwar wenig bekannt ist, dessen

Name uns aber in der Dresdener Galerie und der Münchener Pinakothek auf einigen nicht unbedeutenden Gemälden begegnet. Christoph Paudiß, von Geburt ein Niedersachse, lebte am Hofe des Herzogs Albrecht Sigismund von Bayern, Bischofs von Freysingen, und starb in dieser Stadt im Jahre 1666. Für den Dom zu Freysing malte er ein Altarblatt, welches Christus, die Verkäufer aus dem Tempel treibend, darstellt. In der Dresdener Galerie befindet sich von ihm das bekannte durch seine Technik, wie durch die Lebendigkeit des Ausdrucks ausgezeichnete Bild einer vornehmen Dame, die mit ihrem Rechtsanwalt oder Geheimschreiber in lebhafter Unterhandlung begriffen ist.

VIII.

Holländische und deutsche Meister

des 17. Jahrhunderts.

Dritte Gruppe:

Adriaen Brouwer und Adriaen van Ostade.
Jan Steen.
Gerard Terburg.
Gabriel Metzu.
Caspar Netscher.
Gerard Dow.
Franz van Mieris.
Adriaen van der Werff.

Adriaen Brouwer und Adriaen van Ostade.

(1608—1640. 1610—1685.)

Die Genremaler und insbesondere diejenigen der holländischen Schule des 17. Jahrhunderts scheiden sich in zwei Hauptklassen, je nach der Wahl und der Auffassung ihrer Gegenstände. Die Einen entnehmen ihre Bilderstoffe vorzugsweise dem Leben und Treiben des gemeinen Volks, der Bauern, Handarbeiter, fahrenden Musikanten, Soldaten und Bettler, die Anderen halten sich in den Kreisen der wohlhabenden und gebildeten Klassen. Jene geben meist ein Stück Volksleben, bei welchem die Beziehungen der einzelnen Individuen zu einander keine Rolle spielen, dagegen die ganze räumliche (landschaftliche) Umgebung für die Wirkung von Bedeutung ist, diese beschränken sich meist auf ein, zwei oder drei Figuren, die dann ein specielles Interesse in Anspruch nehmen, sei es ein rein äußerliches, wie das an prächtigen Kleiderstoffen, sei es ein tieferes durch den Ausdruck des Gefühls bedingtes. Dieser innere Unterschied zwischen dem niederen und höheren Genre tritt — jedoch nicht ohne Ausnahmen — auch äußerlich in der Behandlung der Malerei zu Tage. Dort, wo nur das Allgemeine, die gemeinsame Stimmung, der Zustand des Ganzen vorherrscht, ist die Ausführung vorzugsweise keck, derb und dreist, unbesorgt um genaue Formbezeichnung, hier wo eine Individualisirung und feinere Characteristik erstrebt wird, ist auch das Detail sorgsam ausgebildet, die Färbung vom zarten Schmelz, weich und sauber. Wie das gebildete Wesen der dargestellten Personen, so ladet hier auch die technische Ausführung zu einer Annäherung ein, durch welche der Eindruck nicht verkümmert wird, während

umgekehrt beim niedern Genre Malerei und Gegenstand nur in angemessener Entfernung genießbar sind.

Indeß verhalten sich beide Klassen der Genremalerei nicht in strenger Abgeschlossenheit. Sie nähern und berühren sich sowohl in einzelnen Werken, wie in der Gesammtthätigkeit einzelner Meister, sodaß es bei manchen derselben, wie z. B. Jan Steen, schwer sein dürfte, sie der einen oder anderen Seite zuzuertheilen.

Eine ähnliche Vermittelung wie zwischen dem höheren und niederen Genre findet auch zwischen Genre und Landschaft und zwischen Genre und Thierstück statt. Auch hier sind die Grenzen flüssig, und das Recht, ein Landschaftsmaler oder Genremaler zu heißen, kann oft nur aus der höheren Begabung hergeleitet werden, welche ein Künstler für das eine oder andere Fach durch seine Werke bekundet.

Wir wenden uns nun zunächst den Hauptvertretern des niedern Genre zu, welche an die älteren Schulen in Bezug auf ihre Auffassung anknüpfen und in Anbetracht der Technik direct von Franz Hals abstammen. Der Stammsitz dieser Gattung ist also Haarlem, während die Feinmalerei in Amsterdam zur Blüthe gelangte. In Haarlem treffen wir um dieselbe Zeit, als der jüngere Teniers in Antwerpen seine fruchtbare Thätigkeit auf gleichem Felde entfaltete, ein Künstlerpaar, welches für Holland dieselbe Bedeutung hatte, wie jener Meister für Belgien: Adriaen Brouwer und Adriaen van Ostade, beide Mitschüler in der Werkstatt des Franz Hals.

Ohne Zweifel ist Brouwer der genialere von beiden. Er weiß seinen Gegenstand durch einen Zusatz heiterer Laune zu würzen und begnügt sich selten mit einer nüchternen Abschilderung der Wirklichkeit. Ein derber Humor, der sich gelegentlich bis zu widrigen Karrikaturen versteigt, oft aber auch das Gemeine vor dem Komischen zurücktreten läßt, ist das vorherrschende Element seiner Darstellungsweise. Dazu besaß er einen ungemein feinen Sinn für Harmonie und Transparenz der Farbe; in technischer Hinsicht sind daher einzelne seiner Bildchen kleine Meisterwerke der seltensten Art. Gleichwohl hat es sein Schulgenoß Ostade zu größerem Ansehen und größerer Berühmtheit gebracht, obgleich die Werke dieses Meisters durchgängig viel weniger geistiges Interesse einflößen. Nicht so roh und derb zugreifend wie Brouwer, der sich nur da zu Hause fühlt, wo es recht toll und lärmend hergeht, wüthende Spieler sich in die Haare fallen, Dorfchirurgen tölpische Bauern einer unsanften Kur unterwerfen u. s. w., be-

schränkte sich Ostade mehr auf ruhige Situationen von harmloser Gemüthlichkeit oder nüchterner Trivialität. Er weiß aus seinem Gegenstande selten Etwas zu machen, wenn nicht der Gegenstand schon an und für sich glücklich gewählt ist. Aber der geniale Brouwer war leider ein Bruder Liederlich, wenn man den Berichten der holländischen Kunsthistoriographen nur einigermaßen Glauben schenken darf; sein unordentlicher Lebenswandel hinderte ihn an regelmäßiger Beschäftigung und war die Ursache seines frühen Todes. Ostade dagegen war ein fleißiger, sehr productiver Arbeiter und erreichte ein hohes Alter. Seine Gemälde sind daher ebenso häufig, wie die Brouwer'schen selten, und es begreift sich aus gleichem Grunde leicht, daß sein Talent leichter und allgemeiner Anerkennung fand, als dasjenige seines Schulgenossen.

Die Berichte über das Leben des Adriaen Brouwer klingen höchst abenteuerlich und mitunter sehr unwahrscheinlich. Er wurde 1608 in Haarlem geboren und kam zu Franz Hals in die Lehre. Da er, nach der landläufigen Erzählung, ein armer Teufel war, der Nichts aus sich zu machen wußte, auch keine Ahnung von der Bedeutung seines Talents hatte, so soll Hals seine Fähigkeiten auf eine wahrhaft schändliche Weise ausgebeutet haben. Sein Brodherr und dessen Gattin sollen ihn wie einen Sklaven behandelt, auf ein einsames Zimmer eingesperrt, kaum mit den nothdürftigsten Kleidungsstücken versehen und nicht satt zu essen gegeben haben, während sie mit dem Verkauf seiner Malereien ein erkleckliches Geschäft machten. Endlich, heißt es, sei Brouwer der kannibalischen Behandlung überdrüssig geworden und auf Zureden und mit Hülfe seiner Mitschüler seinem Lehrherrn entlaufen, um auf eigene Faust sein Glück zu versuchen. Bei der Achtung, in welcher Hals, wie wir wissen, bei seinen Fachgenossen und Mitbürgern stand, läßt sich annehmen, daß diese Erzählung sehr gefärbt ist. Wahrscheinlich zeigte sich die leichtfertige und unbändige Natur des Schülers schon früh, und die strenge Zucht, der er sich im Hause seines Meisters fügen sollte, mochte ihm nicht zusagen. Er machte sich bei Zeiten auf und davon und suchte vielleicht seinen Lehrherrn zu verdächtigen, um sich zum Gegenstande des Mitleids zu machen. Nach seiner ersten Flucht kehrte er übrigens zu Hals zurück, verließ aber dessen Haus zum zweiten Male heimlich und ging zu Fuße auf gut Glück nach Amsterdam. Dort angekommen, wußte er den Wirth der Herberge, wo er einkehrte, van Sommeren mit Namen, für sich zu interessiren. Ein Kunstfreund, Vermandois, kaufte ihm ein kleines Bild, welches er hier angefertigt hatte,

um den Preis von 100 Dukaten ab. Mit diesem Schatze verließ Brouwer alsbald sein Asyl und kehrte erst nach neun Tagen dahin zurück, als der letzte Stüber ausgegeben war. Auf die Frage, was aus seinem Gelde geworden, erwiderte er lachend: „Gott sei Dank, den Ballast wäre ich glücklich wieder los!"

Wir lassen die Wahrheit dieser Nachricht, die übrigens mit dem Wesen unseres Künstlers ganz im Einklang steht, auf sich beruhen und übergehen die vielen Anekdoten, die über seine tollen Streiche in Umlauf gekommen sind, mit Stillschweigen. Soviel scheint fest zu stehen, daß er in Folge seines liederlichen Lebens in Amsterdam sein Glück verscherzte und eines Tages, wie es heißt, um seinen Gläubigern zu entgehen, der Stadt den Rücken wandte. Er setzte seine Hoffnung auf Antwerpen, und es gelang ihm auch, trotz der kriegerischen Zeiten, unbehelligt bis an die Thore dieser Stadt zu gelangen. Dort angehalten, weil er keinen Paß aufzuweisen hatte, gerieth er in den Verdacht ein holländischer Spion zu sein. Infolge dessen in's Gefängniß geworfen, soll er jedoch bald durch Rubens' Vermittelung seine Freiheit zurückerhalten haben. Wie Houbraken berichtet, nahm sich Rubens des fremden Kunstgenossen, dessen Arbeiten er längst kennen und schätzen gelernt hatte, auf's Freundlichste an, führte ihn in sein Haus und bemühte sich für sein Fortkommen. Aber Brouwer fühlte sich unbehaglich in dem Lebenskreise des feinen Weltmanns. Gewohnt in gemeinen Herbergen zu verkehren, war ihm der Zwang der Sitte und des Anstandes fast unerträglicher als die Enge des Gefängnisses. Besser als der Verkehr mit Rubens paßte ihm die Freundschaft des Joost van Craesbecke,*) welcher das ehrsame Bäckerhandwerk betrieb, aber eben soviel Neigung wie Talent zur Malerei besaß. Dieser bot ihm Wohnung und Beköstigung unter der Bedingung an, daß Brouwer ihn im Malen unterrichte. Unser Meister soll um so lieber auf dies Anerbieten eingegangen sein, als die junge und hübsche Gattin des neuen Freundes ihm ihr Wohlwollen ebenfalls zugedacht hatte. Indeß auch dies Verhältniß hatte nicht lange Bestand. Statt sich selbst an Ordnung zu gewöhnen, zog Brouwer den zum Maler gewordenen Bäcker in sein liederliches Kneipenleben hinein. Beider Treiben wurde zuletzt so anstößig, daß die Polizei sich veranlaßt sah, ein Wort darein zu reden. In Folge dessen zog es Brouwer vor, nach Paris zu gehen, kehrte aber binnen kurzer Zeit, physisch

---

*) Vergl. S. 338.

und moralisch zu Grunde gerichtet nach Antwerpen zurück, um hier 1640 in dem Hospital für Pestkranke, erst zweiunddreißig Jahre alt, seine Laufbahn zu beschließen.



Der Leiermann. Nach Adriaen van Ostade.

Die reichste Auswahl der im Allgemeinen nur selten anzutreffenden Gemälde Brouwers besitzt die **Pinakothek** zu **München**, nämlich neun an der Zahl und darunter einige der vortrefflichsten und am meisten

charakteristischen: eine Rauferei wüthender Kartenspieler in einer Schenke; ein Dorfarzt, der die Fußwunde eines Bauers untersucht, während seine Frau ein Pflaster streicht; kartenspielende Bauern; würfelnde Soldaten. Auch in der Dresdener Galerie befindet sich ein treffliches Bildchen Brouwers von zartem Schmelz der Touche, welches ebenfalls eine Schlägerei zwischen kartenspielenden Bauern darstellt.

Adriaen van Ostade war von Geburt ein Deutscher. Er kam im Jahre 1610 in Lübeck zur Welt, wohin seine Familie, die aus dem lüneburgischen Dorfe Ostede stammte, übergesiedelt war. Durch welche Umstände er nach Haarlem kam, um dort in der Schule des Franz Hals das Malen zu lernen, ist nicht bekannt. Sein Talent entwickelte sich rasch unter dem Einflusse seines Mitschülers Brouwer, dessen Beispiel und Anleitung ihm vielleicht ebenso wichtig wurde wie der Unterricht seines Lehrers. Später wurde er durch Rembrandts Bilder darauf geführt, auch sein Helldunkel noch weiter auszubilden, und es gelang ihm dies in einer Weise, daß man ihn wohl den Rembrandt unter den Genremalern*) nennen kann. Am liebsten stellt Ostade Innenräume holländischer Bauernhäuser oder Herbergen dar, welche von einem schräg durch ein Fenster oder eine Thür einfallenden Sonnenlichte erleuchtet werden. Wenn eine Scene im Freien spielt, so ist es gewöhnlich vor der Thür eines alten Bauernhauses oder einer Dorfschenke. Die Menschen, welche er vorführt, sind durchweg häßlich, meist mit dicken und dicknasigen Köpfen versehen; selbst die Kinderfiguren haben etwas überaus Klotziges in ihrer Erscheinung. Es ist indeß nicht zu verkennen, daß gerade diese Vernachlässigung der Form oft wesentlich zu der komischen Wirkung seiner Bilder beiträgt. Das Täppische, Plumpe und Unbeholfene im Durcheinandertreiben der Kinder hat er unter Andern in der im Louvre befindlichen Kinderschule auf überaus gelungene Weise dargestellt.

Eins der frühesten Bilder, welche wir von Ostade besitzen, ist der Leiermann im Berliner Museum. (Der obere Theil des gegen die Figuren übergroßen Bauernhauses ist auf unserer Abbildung fortgelassen.) Es ist vom Jahre 1640 datirt und läßt vermuthen, daß der Meister um diese Zeit, wo er dreißig Jahre alt war, in Haarlem schon als selbständiger

*) Waagen a. a. O. S. 149.

Meister arbeitete. Nachdem er sich verheirathet hatte und Vater vieler Kinder geworden war, dachte er in seinem funfzigsten Lebensjahre wieder nach seiner Heimat zurückzukehren. In Amsterdam jedoch, wo er sich einzuschiffen gedachte, überredete ihn ein reicher Kunstfreund, dort zu bleiben, indem er ihm begreiflich machte, daß er bei dem Ansehen, welches seine Arbeiten genossen, sich in der Hauptstadt Hollands weit besser befinden würde, als in Lübeck. Ostade hatte auch keine Ursache, die Aenderung in seinem Lebensplane zu bereuen. Er fand in Amsterdam zahlreiche Freunde und Gönner und blieb daselbst in voller Thätigkeit bis zu seinem im Jahre 1685 erfolgten Tode.

Unter den öffentlichen Galerien besitzt das Louvre die größte Zahl Ostade'scher Gemälde, nämlich sieben, darunter, außer der schon erwähnten Kinderschule, des Meisters eigene Familie und einen Fischmarkt.

Vorzügliche Bilder findet man noch in folgenden Galerien: Dresden: ein Maler in seinem Atelier, an der Staffelei sitzend, und eine holländische Wirthshausscene; München: Scene in einer Dorfschenke mit Tanzenden und einem Hunde, welcher eine Pfanne ausleckt; verschiedene trinkende und rauchende Bauern in holländischen Bauernstuben; Eremitage zu St. Petersburg: eine große Versammlung Landleute vor einem Bauernhause; Haag: ein Geiger vor einem Bauernhause spielend, dessen Bewohner ihm zuhören; Bridgewater Galerie: ein Rechtsanwalt und dessen Client mit einem Stück Wildpret.

Man kennt von Ostade fünfzig radirte Blätter, von denen einige wegen ihrer vortrefflichen Ausführung sehr geschätzt werden.

Von den Schülern des Adriaen van Ostade war dessen Bruder Isaak van Ostade der bei weitem bedeutendste. Er verließ jedoch bald das enge Gebiet, auf welchem sich das Talent seines Bruders bewegte, und suchte die freie Natur mit weiten Perspektiven auf, den Vordergrund seiner Bilder mit Scenen aus dem Alltags- und Festleben der Bauern und niederen Volksklassen füllend. Dem entsprechend nimmt er auch gern ein oder zwei Pferde (Schimmel) in die figürliche Staffage auf, so daß der Charakter seiner Compositionen häufig an Philipp Wouverman erinnert. Gelegentlich geben ihm auch die Vergnügungen der Eisbahn im Schlittschuhlaufen und Schlittenfahren oder Fischer, die ihren Fang gethan und sich zur Heimkehr rüsten, Anlaß zu ansprechenden Bildchen. Die Lebenszeit des Isaak von

Ostade wird zwischen 1617 und 1654 gesetzt, ohne daß diese Data als verbürgt angesehen werden können. Die geringe Zahl der von ihm bekannten Arbeiten lassen vermuthen, daß er kein hohes Alter erreichte; die meisten derselben befinden sich in England und stehen dort hoch im Preise. Das Louvre besitzt vier Gemälde seiner Hand, einige andere findet man auf dem Continente zerstreut in den Galerien von Wien, Dresden, München und der Eremitage zu Petersburg.

Als Schüler des Adriaen van Ostade sind ferner noch zu nennen Cornelis Bega aus Haarlem (1620—1664) und Cornelis Dusart, der um 1620 geboren zu sein scheint und gegen Ende des Jahrhunderts starb.

Gleichzeitig mit Ostade waren noch mehrere andere Maler der Niederlande in ähnlicher oder verwandter Richtung thätig. Einer der merkwürdigsten darunter ist Pieter van Laar, der während seines langen Aufenthalts in Rom dort eine allgemein bekannte Persönlichkeit wurde und den geselligen Mittelpunkt für die ab- und zuwandernden holländischen und deutschen Künstler bildete. Die Italiener nannten ihn wegen seiner wunderlich verwachsenen Figur Bamboccio und danach die in seinem Geschmack gemalten Bilder (Genrebilder) Bambocciaden. Ort und Jahr der Geburt dieses Meisters sind nicht mit Bestimmtheit anzugeben. Wahrscheinlich wurde er in Laaren zu Ende des 16. Jahrhunderts geboren; denn nach Sandrarts Angabe war Pieter van Laar 31 Jahre alt, als er nach Rom kam (1626). Er machte hier mit seinen Darstellungen aus dem italienischen Volksleben viel Glück, obwohl er nicht sowohl anmuthige und erfreuliche Scenen als vielmehr das Häßliche und Gemeine aufsuchte. Straßengesindel, Räuber, Diebe und Gauner, auch wohl abenteuerlich aussehende Mönche waren seine Lieblingsfiguren. Bei seiner Rückkehr nach Holland, wo er sich in Haarlem niederließ und in den sechsziger Jahren starb, entnahm er seine Bilderstoffe vornehmlich dem Treiben der Landleute, namentlich bei ihrer Beschäftigung mit dem Vieh. Unter seiner karrikirenden Hand werden dabei die Thiere, vor Allem die Pferde, wahre Mißgestalten mit entsetzlich plumpen Füßen. Gelegentlich malte er, angeregt durch seinen Umgang mit den Poussins und Claude Lorrain, auch freie Landschaften. Gute Bilder von ihm sind in Dresden italienische Landleute beim Kugelspiel, in Kassel ein Marktschreier, und ebenda römische Bauern beim Tanzvergnügen.



Jan Steen.

(1626—1679.)

Bei der Erwähnung der Schüler des Adriaen van Ostade wäre es vielleicht angemessen gewesen, noch eines Künstlers zu gedenken, dessen Thätigkeit für die Entwickelung der niederländischen Genremalerei von großer Bedeutung war. Denn wenn auch nicht mit Bestimmtheit nachzuweisen ist, daß Jan Steen die Schule des Ostade besucht hat, so macht es doch der Charakter seiner Malerei in hohem Grade wahrscheinlich.

Jan Steen ist leider in unseren deutschen Galerien nur sehr spärlich vertreten, und unter den wenigen Gemälden seiner Hand, welche sich in München, Wien, Braunschweig, Kassel und Frankfurt finden, giebt es nur einige, in denen er sich auf der vollen Höhe seiner Meisterschaft zeigt. Gleichwohl verdient dieser eigenthümliche Maler besondere Beachtung, ja, an geistiger Begabung überragt er alle niederländischen Genremaler so sehr,

daß es fast unerklärlich ist, wie das Talent desselben, lange Zeit gering geachtet, erst im Laufe der letzten Decennien unseres Jahrhunderts zur gerechten Würdigung gelangen konnte. Jan Steen besitzt nämlich eine Eigenschaft, welche ihn vor allen zeitgenössischen Genremalern auszeichnet: er ist Humorist. Ein feiner Beobachter des gesellschaftlichen Lebens in Haus und Familie, im Wirthshause, bei Volks- und Familienfesten, sucht er am liebsten komische Züge und heitere Stituationen auf. Seine Bilder, sagt Kugler, zeigen eine freie vergnügliche Auffassung des gemeinen Lebens, dabei zugleich eine sorglose Ironie, welche das gesammte Leben und Treiben des Tages, das vornehme ebenso wie das geringe, nur als einen lächerlichen Mummenschanz, als ein lustig verkehrtes Treiben, darstellt. So steht er mit freiem Bewußtsein über dem Elemente, aus welchem er seine Nahrung saugt, und so ist auch seine Behandlung von der Weise der früher betrachteten Künstler wesentlich verschieden. Er entlehnt zwar häufig seine Stoffe ganz denselben Kreisen, in denen Teniers, Brouwer und Ostade heimisch waren, fast ebenso häufig aber begiebt er sich in die Sphären der vornehmen Welt, schildert nach der Art seines Freundes Franz van Mieris die Freuden einer reichbesetzten Tafel, eines Austernfrühstücks, geselliger Unterhaltung bei Musik, Spiel und Tanz; oder führt uns eine Dame vor, die mit ihrer Toilette beschäftigt ist, oder sich von einem Arzte den Puls fühlen läßt u. s. w. Mag indeß der Gegenstand den höheren oder niederen Daseinskreisen angehören, fast immer pflegt er ihm die Würze der Komik zu geben. Die Personen, deren sich oft eine große Anzahl, meist über sechs und bis zu zwanzig, auf seinen Bildern befinden, sind auf das Mannigfaltigste charakterisirt und sehr häufig zu einer Handlung verbunden. In der heitern Lebendigkeit, mit welcher die verschiedenen Arten der Theilnahme an solcher Handlung, je nach dem Charakter, dem Alter, der bürgerlichen Stellung, den persönlichen Beziehungen der betreffenden Individuen geschildert sind, liegt die fesselnde Kraft seiner Darstellung. In Betracht des Reichthums komischer Motive, der drastischen Betonung des Lächerlichen fühlt man sich bei ihm oftmals an Hogarth erinnert, nur daß bei unserem Meister das satyrische Element absichtsloser und mit weniger Reflexion auftritt.

Das Hauptthema, in dessen Variationen Jan Steen unerschöpflich war, ist der durch den Verein von Wein, Liebe und Gesang erzeugte Vollgenuß des irdischen Daseins. Er malt keinen Trinker, der sich stumm getrunken hat, keinen Verliebten, der sich seinen stillen Gedanken und Empfindungen

überläßt; er schildert nur den verliebten Trinker oder den trunkenen Verliebten, und dazu wird gesungen, gegeigt oder mit Dudelsack und Mandoline aufgespielt. Dann giebt er auch wohl ein Bild der schlimmen Folgen eines übermäßigen Weingenusses. Der Herr oder die Frau vom Hause oder auch beide hat der Schlaf in Folge des Rausches übermannt, die Kinder stehlen der Mutter das Geld aus der Tasche, die Dienstboten sind nicht minder auf Raub aus, die Katze wirft Gläser und Geschirr um, indem sie einen Vogel im Bauer zu haschen sucht, der Hund zerrt Speisereste vom Tische, und nur der Affe, der offenbar einige Augenblicke vorher die Geige, eine Bibel und andere Dinge in die Mitte des Zimmers getragen oder geworfen hat, geberdet sich wie ein anständiger Mensch: er hat sich ruhig hingesetzt, um in einem Buche zu lesen. Andere Lieblingsthemata unseres Künstlers sind das Bohnenfest, welches er, soviel bekannt, in zwölf verschiedenen Darstellungen gemalt hat, das St. Nicolasfest, an welchem nach holländischer Sitte die guten Kinder belohnt, die unartigen aber bestraft werden, dann das Sprichwort von den singenden Alten und pfeifenden Jungen, der Schulmeister mit seiner ausgelassenen Schuljugend, welche, wenn der Alte einmal eingenickt ist, allerhand Schabernack treibt, Kirmessen, Charlatane, auch wandernde Musikanten, deren Gedudel die Dorfjugend herbeilockt. Einen etwas zweideutigen Charakter haben einige seiner Krankenbesuche, bei welchen die medicinische Wissenschaft etwa in dem Lichte erscheint, in welchem sie Göthe's Mephistopheles betrachtet. Die kranken Fräulein gehören natürlich zu den malades imaginaires und es fehlt nicht an Anspielungen, welche darauf hindeuten, daß die Kranke von einem Leiden ergriffen ist, dem der Arzt nicht beikommen kann, so bedächtig er auch den Puls fühlt, oder eine gewisse Flüssigkeit betrachtet:

Hier baat geen medicijn
Want het is minnepijn. *)

Auch bei anderen Bildern giebt der Künstler zu erkennen, daß er kein puritanischer Moralprediger ist. Das Lüsterne und Schlüpfrige tritt oft stärker hervor, als es mit dem Gefühle der Schicklichkeit vereinbar ist. Ein alter Geck, der ein junges Mädchen heirathet, oder einer zweideutigen Frauensperson Anträge macht; der verlorne Sohn, welcher in Gesellschaft

---

*) Zu deutsch: Hier helfen keine Arzenei'n,
Denn es ist Liebespein.
Diesen Spruch liest man auf einem Bilde solcher Art in der Münchener Pinakothek.

üppiger Weibsbilder zecht und praßt; eine Kupplerin, die mit einem jungen Herrn verhandelt, solche und andere Scenen lassen vermuthen, daß es unter den Kunden des Künstlers Leute gab, die sich gern in der Demi-monde bewegten, und vielleicht gute Preise zahlten, auch wenn die künstlerische Ausführung zu wünschen übrig ließ.

Mitunter verläßt Jan Steen das Gebiet der feineren Komik und verfällt in Karrikaturen und fratzenhafte Verzerrungen. Solcher Art sind seine Darstellungen von fetten und mageren Familien. Noch ungenießbarer pflegt er zu werden, wenn er Stoffe der biblischen oder profanen Geschichte oder gar der griechischen Mythologie behandelt. Zum Glück hat er nur verhältnißmäßig wenige solcher Darstellungen geliefert, unter denen die Hochzeit von Cana einige Male wiederkehrt. Es ist begreiflich, daß die Auffassung dann immer tief unter dem Gegenstande bleibt.

Uebertrifft Jan Steen an Genialität, an schöpferischer Kraft, an Leichtigkeit der Produktion, an Reichthum der Erfindung in hohem Grade alle vorzugsweise im Fache des Genre thätigen Maler seiner Zeit, so steht er ihnen kaum in irgend einem anderen Theile der künstlerischen Begabung nach. Freilich ist dies nur dann der Fall, wenn er sich ernstlich vorgenommen, seine Aufgabe mit alle den ihm zu Gebote stehenden Mitteln durchzuführen. Solcher Ernst des Schaffens ging ihm nur zu häufig ab. Sein künstlerisches Gewissen war sehr weit und der Gedanke, daß das Werk den Meister ehren muß, scheint ihm selten in den Sinn gekommen zu sein.

Dieser Mangel eines ächten Künstlerstolzes, einer aus Achtung und Liebe zu seinem Berufe hervorgehenden Gewissenhaftigkeit, diese Nonchalance und Frivolität hat ihren inneren Grund in dem persönlichen Charakter des reichbegabten Mannes. Wer den Künstler Jan Steen aus seinen besten Schöpfungen kennen zu lernen und zu achten wenig Gelegenheit hatte, der wird vielleicht um so mehr von dem lustigen Schenkwirth von Leyden gehört haben, dessen tolles und liederliches Treiben von Houbraken und Weyerman mit gar grellen Farben geschildert worden ist. Es ist nun zwar gegen die Berichte und Anekdoten jener in vieler Beziehung unzuverlässigen holländischen Kunstschriftsteller in neuerer Zeit energischer Protest erhoben*); gleichwohl haben dadurch die traditionell gewordenen Züge der geistigen Physiognomie Jan Steens nur gemildert, nicht aber zu einem

*) Durch T. van Westrheene in seiner trefflichen Monographie über Jan Steen. Haag 1856.

wohlthuenden Bilde umgestaltet werden können. Es ist möglich, ja wahrscheinlich gemacht, daß unser Meister gar keine öffentliche Schenkwirthschaft in Leyden geführt hat, es ist erwiesen, daß er lange Jahre und bis zu



Eine lustige Gesellschaft. Nach Jan Steen.

seinem Tode ein ihm zugehöriges Wohnhaus auf dem „Langebrug" besaß und keineswegs in zerrütteten Lebensverhältnissen gestorben oder gar im Elend verkommen ist; im Uebrigen aber kann der Vorwurf nicht zurück-

gewiesen werden, daß er durch Unmäßigkeit und ungeregelte Lebensweise sich selbst und seine Kunst herabgewürdigt hat. Jan Steen hat auch niemals die Prätension gehabt, sich anders darzustellen, als er seiner innersten Natur nach war. Wo wir ihm begegnen auf seinen Gemälden, überall ist er der lustige Bruder, der mit Weibern scherzt, der im Kreise der Zecher den Becher am freudigsten erhebt, der, wo es etwas zu lachen giebt, am tollsten mitlacht. Gewiß ist Jan Steen nichts weniger als ein Tugendheld gewesen. Daß er deshalb noch kein gewohnheitsmäßiger Säufer, kein in Bestialität verkommener Schlemmer gewesen zu sein braucht, bedarf wohl kaum der Behauptung. Wer in einem nicht gar langen Leben eine solche große Reihe von glücklich erfundenen Compositionen und unter diesen so viele von der saubersten Ausführung gemalt hat, der muß mehr geistesklare als umwölkte Stunden gehabt und den Pinsel mit größerer Sicherheit geführt haben, als es der stete Wechsel von Erregtheit und Erschlaffung gestattet. Ziehen wir von der Gesammthätigkeit, von der Quantität und Qualität der Werke des Meisters einen Schluß auf seine Person, so drängen sich uns auf der einen Seite gerechte Zweifel an der Wahrheitsliebe seiner Biographen auf; auf der anderen Seite bleibt aber die Ansicht zu Recht bestehen, daß Jan Steen ein Mensch von lockeren Sitten war, im Leben wie in der Kunst nach Laune und Gefallen handelte und sich über den Ernst des Lebens im Nothfall durch den Humor der Verzweiflung hinwegzuhelfen suchte.

Dieselbe Stadt, in welcher Rembrandt das Licht der Welt erblickte, war auch der Geburtsort Jan Steens. Er wurde im Jahre 1626 in Leyden geboren*), wo die Familie schon seit geraumer Zeit ansässig war und das Bierbrauergewerbe betrieb. Der Vater, Havick Janszoon Steen, hatte ohne Zweifel im Sinne, seinen Sohn Jan, den erstgebornen von acht Kindern, zu seinem Nachfolger zu machen. Indeß mag Talent und Neigung des Knaben ihn bewogen haben, von diesem Plane abzugehen oder doch dem Schicksal nicht zu widerstreben, welches Jan für den Künstlerberuf bestimmt zu haben schien. Kurz — wir wissen nicht unter welchen Umständen und durch welche Veranlassung — Jan Steen wurde nach Utrecht geschickt, um dort von Nicolas Knupfer, einem aus Leipzig gebürtigen, in jener

*) Diese Jahreszahl ist durch die Untersuchungen Westrheene's in hohem Grade wahrscheinlich gemacht. Wir folgen auch im Uebrigen den Angaben in der schon erwähnten Schrift desselben Gelehrten.

Stadt angesiedelten, übrigens wenig bekannten Maler, unterrichtet zu werden. Wahrscheinlich zog ihn aber später der Ruf des Adriaen van Ostade*) nach Haarlem. Von dort ging er gegen Ende der vierziger Jahre nach dem Haag, machte hier die Bekanntschaft des Landschaftsmalers Jan van Goyen und knüpfte mit dessen Tochter, Margarethe, ein Verhältniß an. Die Folgen dieser Liebschaft sollen den jungen Künstler genöthigt haben, die Ehre des Mädchens durch eine schnelle Heirath zu retten. Die Verbindung fand in der That am 3. October 1649 statt. Aus dem Umstande, daß die Trauung auf dem Stadthause von Magistratswegen vollzogen wurde, läßt sich schließen, daß Jan Steen keiner der gesetzlich anerkannten Religionsgesellschaften angehörte, sondern muthmaßlich katholisch erzogen war, obwohl seine Auffassung religiöser Gegenstände keine Spur von dem Einfluß der kirchlichen Tradition erkennen läßt.

Nach seiner Verheirathung zog Jan Steen mit seiner jungen Frau nach Delft, wo ihm sein Vater, der glauben mochte, daß die Kunst allein die jungen Eheleute nicht nähren könne, eine Brauerei gekauft hatte. Schwerlich wird aber dem jungen Künstler das Brauergewerbe zugesagt haben. Wahrscheinlich überließ er die Sorge für diesen Geschäftsbetrieb fremden Kräften; denn seine künstlerische Produktion nahm ohne Zweifel den größten Theil seiner Zeit in Anspruch. Es ist auch anzunehmen, daß er zeitweise in Leyden wohnte, ja von den Jahren 1653 und 1658 ist dies bestimmt nachzuweisen, da er in beiden Jahren das Jahrgeld zur Malerinnung zahlte.**) Jedenfalls entfremdete sich Jan Steen, trotz der Delft'schen Brauerei, nicht seinem Künstlerberufe; denn gerade in die Jahre seines kräftigsten Mannesalters von 1661—1668 fällt die Mehrzahl seiner sorglichsten und schönsten Arbeiten.

Als sein Vater gestorben war (um 1670), siedelte Jan Steen mit seiner Frau und vier Kindern nach Leyden über und bezog das väterliche Wohnhaus auf dem „Langebrug" (Langebrücke). Bald nach diesem Umzuge wird auch Margarethe v. Goyen das Zeitliche gesegnet haben. Denn im Jahre 1673 finden wir unsern Meister mit einer zweiten Frau, Marytjen van Egmont, Wittwe von Nicolas Herculens, verheirathet. Auf diese zweite Ehe sind die Biographen Jan Steens fast noch schlechter zu sprechen, als

*) Nach Anderen soll er die Schule Brouwers besucht haben, was indeß nicht wohl möglich ist, da dieser Künstler schon 1640 in Antwerpen starb.

**) Westrheene a. a. O. S. 78. Note.

auf seine erste. Indeß fehlt jeder Grund, anzunehmen, daß die Wiederverheirathung den Meister vollends ins Verderben gebracht habe, so wenig sich glauben läßt, daß eine Wittwe von einigem Vermögen einem Manne von notorischer Liederlichkeit die Hand reichen würde. Wahrscheinlich ist es, daß Jan Steen den Brauereibetrieb seines Vaters in Leyden fortsetzte und daß er, durch Erbschaft zu Vermögen gekommen, gern und oft lustige Gäste und angenehme Gesellschaft bei sich sah, vielleicht in einem Grade, der seinen Finanzen ebenso verderblich war wie seiner Gesundheit. Zürnen wir ihm indeß nicht gar zu sehr ob seines Leichtsinns und seiner ausgelassenen Laune. Betrachten wir die künstlerischen Leistungen des gutmüthigen Jan, so können wir wohl einen weißen Stein für ihn in die Urne werfen. Ohne seine Neigung zu heiteren Gelagen und lustiger Gesellschaft würde er nicht so gemalt haben; sein tolles Leben war eine Reihe von Studien und so mag die Kunst wohl eine Fürbitte für ihn thun.*) Er starb in seinem dreiundfünfzigsten Lebensjahre und wurde am 3. Februar 1679 auf dem St. Peterskirchhofe zu Leyden begraben.

Von den wenigen in deutschen Galerien befindlichen Werken Jan Steens nimmt ein Gemälde in der Braunschweiger Galerie in Ansehung sowohl seines Gehaltes, wie seiner vorzüglichen Ausführung und seiner räumlichen Dimensionen (4 Fuß 6 Zoll Höhe bei 6 Fuß Breite) die erste Stelle ein. Es stellt in überaus lustiger Weise den Abschluß eines Heirathscontrakts dar, wobei ein Notar, Vater und Mutter der Braut und die beiden Verlobten zugegen sind. Im Hintergrunde bemerkt man noch einige andere nicht direkt an dem Vorgange betheiligte Personen, darunter Meister Jan Steen selber, der mit lächelnder Miene sich anschickt, ein Faß anzustechen, um den Trank zu dem Festmahle bereit zu halten, welches die Magd in der geöffneten Küche für die Gäste anrichtet. Dieselbe Galerie ist im Besitz von noch zwei anderen Bildern unseres Meisters, das eine ein Familien-Concert, das andere eine Serenade zur Verherrlichung des Bohnenkönigs darstellend. Im Berliner Museum sieht man eine holländische Wirthshausscene, im Belvedere zu Wien eine lustige Gesellschaft, Männer, Frauen und Kinder, die mehr oder weniger sich im Weine übernommen haben, in der Dresdener Galerie eine Frau, die ein

*) Schnaase, Niederl. Briefe. S. 85.

kleines Kind füttert; in der Galerie zu Kassel eins seiner vorzüglichsten Bohnenfeste; im Städelschen Institut zu Frankfurt eine chirurgische Operation und eine Liebesscene; in der Münchener Pinakothek einen Krankenbesuch. Im Königlichen Museum zu Amsterdam werden acht Gemälde Jan Steens aufbewahrt, darunter sein Selbstportrait, ein Charlatan, ein St. Nicolasfest; im Haager Museum sechs Gemälde, darunter ein prächtiges Bild der Familie des Künstlers in der Form des Sprichworts: „So wie die Alten sungen, so pfeifen auch die Jungen," ferner das sog. Bild des menschlichen Lebens. Die größte Anzahl aller bekannten Malereien Jan Steens befindet sich indeß im Privatbesitz holländischer und englischer Familien. Von den öffentlichen Galerien des Festlandes ist die Petersburger Eremitage am reichsten; sie besitzt im Ganzen sieben Gemälde Jan Steens, von denen sich eine Unterhaltung zwischen einem Herrn und einer Dame durch die überaus feine technische Behandlung besonders auszeichnet.

Gerard Terburg.

(1608—1681.)

Die Reihe der holländischen Klein- und Feinmaler eröffnet dem Alter nach Gerard Terburg. Bei ihm finden wir alle Vorzüge vereinigt, welche die Malereien der Vertreter des feineren oder höheren Genre auszeichnen. Was zunächst bei den Gemälden dieser Art in die Augen fällt, ist die äußerste Delikatesse der technischen Ausführung, namentlich in der Behandlung prächtiger Gewandstoffe, deren Farben mit ungemein feiner Abwägung des malerischen Effekts zusammengestellt sind. Als Hauptlichtmasse erscheint bei Terburg nicht selten ein weißes oder hellfarbiges Atlaskleid, welches einer die Mitte des Bildes einnehmenden jugendlichen Frauengestalt angehört. Sonst stellt er auch wohl einen jungen Mann in schmucker militärischer Tracht in die Mitte des Bildes hin, einen Stabstrompeter, der eine Ordre überbringt, oder die Rolle eines postillon d'amour übernommen hat, einen Officier, der sich um die Gunst einer jungen Dame bemüht, und dergleichen mehr. In der Composition beschränkt sich Terburg gewöhnlich auf eine, zwei oder drei Figuren. Entweder sind es allgemeine Zustände, wie sie das häusliche Leben der vornehmeren Stände gestaltet, unter deren Einfluß die dargestellten Personen sich befinden, es wird gelesen, musicirt, Toilette gemacht u. s. w., — oder es findet eine Interessenverknüpfung zwischen den einzelnen Personen statt, es werden Verhältnisse und Beziehungen zwischen ihnen angedeutet oder ausgesprochen, zu denen die Phantasie des Beschauers sich mit Leichtigkeit Dieses und Jenes ergänzt, um zu einer kleinen Novelle zu gelangen. Ja, mitunter scheint der Meister

einen novellistischen Gedanken in einem oder mehreren Bildern fortgeführt zu haben. Auf solche Art verbunden erscheinen z. B. zwei Bilder, von denen das eine der Pinakothek in München, das andere dem Berliner Museum oder in einer Wiederholung der Galerie zu Amsterdam angehört. Auf dem ersten sehen wir, wie ein Trompeter den Liebesboten macht und einem jungen Mädchen einen Brief überbringt. Diese zögert mit der Annahme, im Hinblick auf die Gegenwart einer Kammerzofe, deren Gesichtszüge es deutlich verrathen, daß sie mit dem Handel nicht einverstanden ist. Das andere ist die bekannte väterliche Ermahnung, welche in Göthe's Wahl-



Eine musikalische Unterhaltung. Nach Terburg.

verwandtschaften zu einem lebenden Bilde benutzt wird. Einen Fuß über den andern geschlagen, heißt es dort, sitzt ein edler ritterlicher Vater und scheint seiner vor ihm stehenden Tochter in's Gewissen zu reden. Diese, eine herrliche Gestalt in faltenreichem, weißem Atlaskleide, wird zwar nur von hinten gesehen, aber ihr ganzes Wesen scheint anzudeuten, daß sie sich zusammen nimmt. Daß jedoch die Ermahnung nicht heftig und beschämend sei, sieht man aus der Miene und Geberde des Vaters; und was die Mutter betrifft, so scheint diese eine Verlegenheit zu verbergen, indem sie in ein Weinglas blickt, das sie eben auszuschlürfen im Begriff ist. Sehr fein

bemerkt Waagen zu diesem Bilde, daß der Künstler, indem er die Tochter dem Beschauer den Rücken zuwenden läßt, dadurch sehr glücklich das Gefühl des Sich-Schämens ausgedrückt habe. Allerdings ist die Wendung des Kopfes bei dem stattlichen Mädchen der Art, daß man vermuthen darf, sie wolle das augenblickliche Erröthen ihrer Stirne nicht blicken lassen.

Die künstlerische Entwickelung Terburgs ging vom Portrait aus und in der Lebendigkeit seiner Köpfe erkennt man deutlich, daß er in der Bildnißmalerei eine gute Schule durchgemacht hat. Welchem Meister er vornehmlich seine Ausbildung verdankte, ist nicht bekannt. Nach herkömmlicher Ansicht leitete sein Vater den ersten Unterricht des talentvollen Knaben, der 1608, ein Jahr später als Rembrandt, in dem Städtchen Zwolle geboren wurde. Sein Vater und Lehrer soll lange Zeit in Rom gelebt haben. Auch von dem Sohne wird erzählt, daß er, nachdem er in Haarlem bei einem ungenannten Maler (Franz Hals?) seine Studien vollendet, nach Italien gegangen sei. Seine Auffassung und seine Behandlung läßt jedoch nirgends italienischen Einfluß erkennen, vielmehr ist seine Kunstweise ganz auf nationalem Boden gewachsen.

Schon in jungen Jahren machte Terburg mit seinen kleinen, überaus sorgfältig und fein ausgeführten Portraitstücken nicht geringes Aufsehen. Daß er außerdem auch in der lebensgroßen Ausführung von Bildnissen Meister war, geht aus mehreren derartigen Werken seiner Hand hervor. Auf die Höhe seines Ruhmes erhob er sich während seines Aufenthalts in Münster zur Zeit des westfälischen Friedenscongresses. Auf Veranlassung des spanischen Gesandten, Grafen Peneranda, hatte er sich dorthin begeben, um die zum Abschluß eines Separatfriedens versammelten Deputirten Spaniens und der holländischen Generalstaaten auf einem Gemälde darzustellen. Dieses berühmte Bild befindet sich gegenwärtig im Besitz des Grafen Demidoff in Rußland, welcher es im Jahre 1837 um 45,000 Francs aus dem Nachlaß der Herzogin von Berri erwarb.

Die Anerkennung, welche die Leistung des Malers bei den in Münster anwesenden weltlichen und geistlichen Würdenträgern fand, hatte zur Folge, daß er Aufträge über Aufträge erhielt, und dann, wieder auf Anrathen und in Begleitung jenes Grafen Peneranda, nach Madrid reiste, um auch hier eine reiche Ernte zu machen. Philipp IV. empfing den Künstler mit der größten Liebenswürdigkeit, erhob ihn zum Ritter und schenkte ihm beim Abschied eine goldene Kette und andere werthvolle Gegenstände. Es heißt, daß Terburg fast noch größeres Glück bei den Damen des Hofes als bei

den Kunstfreunden der spanischen Hauptstadt gemacht habe, und zwar in dem Maße, daß hier und da die Eifersucht rege geworden sei. Das sei die Ursache gewesen, weshalb Terburg Madrid bald verlassen habe, um über Frankreich und England, wo er sich ebenfalls aufgehalten haben soll, seinen Rückweg zu nehmen.



Eine häusliche Scene. Nach Terburg.

Nach seinem Vaterlande zurückgekehrt, ließ sich Terburg in Deventer nieder, wo er nicht blos wegen seiner künstlerischen Begabung, sondern auch in seiner Eigenschaft als Mensch und Bürger sich allgemeine Achtung erwarb. Mit einer Anverwandten verheirathet und in glücklichen Verhältnissen lebend, wurde er in den Rath der Stadt und später zum Bürger-

meister gewählt. Im Jahre 1672 malte er Wilhelm III. von Oranien während dessen Aufenthalts in Deventer im Auftrage der städtischen Behörden. Obwohl der Prinz ihm nur wenig Zeit gönnte und durch seine Unruhe und seine Lebhaftigkeit dem Maler das Geschäft sehr erschwerte, so fiel doch das Bildniß zur vollkommenen Zufriedenheit der Besteller aus. Terburg soll über diesen Ausgang sehr erfreut gewesen sein, weil der Prinz, um dem Wunsche der Bürger von Deventer entgegenzukommen, ihnen vorgeschlagen hatte, eine Copie nach einem Bilde, welches von Netscher gemalt war, machen zu lassen, da er seine Zeit zu wichtigeren Dingen brauche, als sich malen zu lassen. Das kriegerische Treiben, welches in den siebenziger Jahren durch den Einfall der Franzosen in Holland wieder zur Blüthe kam und vorzugsweise auch die Stadt Deventer berührte, scheint Terburg hauptsächlich angeregt zu haben, Officiere und Stabstrompeter zu Helden seiner Novellenbilder zu machen. Die Verhältnisse mochten auch das ihrige dazu beitragen, die Nachfragen nach Darstellungen dieser Art zu steigern. Unser Meister starb, bis an sein Ende thätig, im Jahre 1681.

Vorzügliche Bildchen von Terburg sieht man in der Dresdner Galerie, darunter ein Mädchen im weißen Atlaskleide, welches sich von einer Kammerfrau ein Becken zum Händewaschen halten läßt; ein Officier, der einen Brief schreibt, auf dessen Vollendung ein Trompeter wartet. Die Berliner Galerie enthält die schon erwähnte väterliche Ermahnung; die Münchener Pinakothek das dazu passende Pendant, von welchem oben die Rede war; das Schloß Wilhelmshöhe bei Kassel eine in Atlas gekleidete Dame, die Laute spielend; das Museum im Haag eine Trompeterbotschaft (ein junger Officier sitzt in voller Kriegstracht in seinem Schlafgemach, neben ihm knieend und den Arm auf seinen Schoß stützend ein junges Weib. Der Officier hält den geöffneten Brief in der Hand, welchen der vor ihm stehende, höchst schmuck gekleidete Trompeter überbracht hat. Er scheint den wohl nicht ganz willkommenen Boten nach Weiterem zu fragen, ohne sich in seiner traulichen Situation stören zu lassen, während seine junge Frau oder Geliebte nicht ohne Besorgniß auf die Unterredung der Männer ihre Aufmerksamkeit richtet.) Im Louvre zeichnet sich besonders das Bild eines bärtigen Kriegsmanns mit großen Reiterstiefeln aus, der einer hübschen Dame, mit der er gefrühstückt hat, eine Summe Geld anbietet, offenbar in der Absicht, die Schöne zu einer Gefälligkeit zu bewegen, welche diese zu gewähren nicht eben geneigt zu sein scheint.

Gabriel Metzu.

(1615—1669.)

Von denjenigen Künstlern, welche der Richtung Terburgs folgten, kommt Gabriel Metzu diesem Meister am nächsten sowohl in der technischen Ausführung, wie in der Wahl und Auffassung seiner Gegenstände. Von Metzu's Lebensverhältnissen wissen uns die niederländischen Kunstchronisten so gut wie gar Nichts zu berichten. Leyden soll seine Vaterstadt gewesen sein. Als sein Geburtsjahr wird 1615 angegeben. Seine Thätigkeit als Maler scheint mit dem Jahre 1667 aufgehört zu haben, da dies die späteste Jahreszahl ist, mit denen er Bilder seiner Hand bezeichnet hat. Wahrscheinlich starb er im Jahre 1669 in Amsterdam, wohin er von Leyden aus übergesiedelt war.

Wenn wir auch den Lehrer des Metzu nicht kennen, so dürfen wir doch Terburg unbedingt dafür halten. Von keinem Anderen als von diesem konnte er seine Manier entlehnt haben, und es ist kaum anzunehmen, daß er nur nach Gemälden dieses Meisters sich bildete, vielmehr scheint er mit eignen Augen das Entstehen der Terburgischen Malereien beobachtet zu haben. Metzu ist indeß keineswegs ein sklavischer Nachahmer Terburgs, sondern schaltet über seine Fähigkeiten mit ungezwungener Freiheit. Vielleicht hat keiner der niederländischen Kleinmaler, so wie er, die detaillirte, bis ins Kleinste saubere Ausführung mit solcher Leichtigkeit und Zwanglosigkeit der Pinselführung und einer so edlen, korrekten und sicheren Zeichnung zu vereinigen gewußt. In der Wahl der Motive wird er niemals anstößig oder geschmacklos, so lange er in den Grenzen seines nur für die

Genremalerei oder das Portrait qualificirten Talentes bleibt. Selbst wenn er die höheren Gesellschaftskreise verläßt und Markt und Straßen aufsucht, wo das Volk in bunter Mannigfaltigkeit verkehrt, behält seine Art der Darstellung immer jenes feinsinnige, wohlanständige Wesen, welches den Mann von Bildung zu erkennen giebt. Unter jenen einfachen und beliebten Situationen, wie sie der gesellige Verkehr der höheren Stände oder der Marktverkehr und die häusliche und wirthschaftliche Beschäftigung der städti-



Ein Liebespaar in einem holländischen Wirthshause. Nach Gabriel Metzu.

schen Bevölkerung überhaupt mit sich bringt, ging er selten hinaus. Zwar finden sich hier und da wohl intimere Verhältnisse zwischen musicirenden Personen verschiedenen Geschlechts, oder zwischen einem angeheiterten Zecher und einer jugendlichen Schönen, zwischen einem jungen Herrn, der in das Zimmer tritt, und einer jungen Dame, die er darin begrüßt, ausgesprochen, aber selten begegnet man einer Scene, die sich wie die Illustration einer Novelle ausnimmt. Ebenso selten sind bei ihm eigentlich humoristische Züge, obwohl er sich und die Beschauer seiner Bilder sehr wohl zu belustigen ver-

steht, wenn er einmal in die Laune des Jan Steen verfällt, dessen guter Freund er gewesen sein soll. Solcher Art ist beispielsweise eine Bohnenfest-Scene in der Münchener Pinakothek.

Metzu scheint ein großer Liebhaber der Jagd und der Jagdthiere gewesen zu sein und seine Jäger, Wildprethändler, Köchinnen, Marktweiber nur dem todten Wilde, den Hasen und dem Geflügel zu Gefallen gemalt zu haben, mit denen sie durch ihre Beschäftigung in nähere Beziehungen treten. Sich selbst hat er auch wohl im Jagdkostum mit einem erbeuteten Fasan oder dergleichen dargestellt. Indessen war ihm auch kein anderer Gegenstand des täglichen Consums und Gebrauchs zu geringe, um nicht mit einer ähnlichen Genauigkeit wie Gerard Dow ein naturwahres Conterfei davon zu liefern. Dabei hatte er indeß die löbliche Eigenschaft, solche Gegenstände nicht dort hinzustellen oder anzuhäufen, wo sie im gewöhnlichen Laufe der Dinge nicht angetroffen werden, während andere Kleinmaler, ihrer Kunstfertigkeit zu Liebe, sich häufig verleiten lassen, Töpfe, Tiegel und anderes Geräth an den unpassendsten Stellen und im malerischen Durcheinander in Wohnzimmern und andern Räumlichkeiten anzubringen.

Viele Gemälde Metzu's haben noch einen besonderen Reiz in der meisterhaften Wirkung des Helldunkels, in welcher Beziehung ihm Rembrandt oder Dow Vorbild gewesen zu sein scheint. Er pflegt indeß fast durchweg an der Tagesbeleuchtung festzuhalten, obwohl er, was seine Befähigung zur Darstellung des Lampenlichts oder des Scheines von künstlichen Feuer anlangt, den Vergleich mit Gerard Dow wohl aushalten konnte. Das beweist er zur Genüge mit jenem Tabaksraucher in der Dresdener Galerie, der in einem von einer Ständerlampe erleuchteten holländischen Wirthshauszimmer dicht neben dem Kamine sitzt, von dessen glimmenden Kohlen er eben eine in seine Thonpfeife gelegt hat, um diese in Brand zu setzen.

Den reichsten Schatz an Gemälden unseres Meisters bewahrt das Louvre und demnächst die Dresdener Galerie. Jenes besitzt deren acht, diese deren sieben, welche sich alle durch die Gediegenheit und Schönheit des Machwerks auszeichnen. Der Catalogue raisonné von Smith (London 1833) weist im Ganzen 120 Werke von Metzu nach, von denen sich viele im Privatbesitz der Engländer befinden. Die Preissteigerung, welche die Gemälde von Metzu in neuerer Zeit erfahren haben, ist fast noch bedeutender als bei Bildern von Gerard Dow. Beispielsweise erwähnen wir nur, daß ein Metzu aus der Galerie des Cardinals Fesch im Jahre 1845 mit 13,000 Scudi (gegen 18,000 Thaler) bezahlt worden ist.

Aus der Sammlung der Dresdner Galerie ist der amsterdamer **Wildprethändler**, welcher einer Frau einen lebenden Hahn anbietet, eine seiner bekanntesten und trefflichsten Darstellungen. Von nicht geringerem Werth ist das **Frühstück**, einen Mann aus den höheren Ständen darstellend, der mit seiner jungen Gattin oder Geliebten in einem Weinhause eingekehrt ist und in vergnügter Stimmung das halb geleerte Glas emporhält, während das hübsche Weibchen etwas besorgt zu dem schon sehr seligen Zecher aufblickt, als fürchte sie die Folgen des übermäßigen Weingenusses; im Hinter-



Ein Jäger am Fenster. Nach Gabriel Metzu.

grunde malt die Wirthin in geschäftsmäßiger Ruhe ihre Kreidestriche an die schwarze Tafel. Endlich sei aus derselben Sammlung noch die Unterhandlung einer Köchin und einer Wildprethändlerin erwähnt, welche, wie es scheint, um den Preis eines Hasen nicht einig werden können. Von den im Louvre befindlichen Gemälden des Meisters sind folgende von besonderer Schönheit: Eine Frau aus den höheren Ständen empfängt den Besuch eines Officiers (derselbe scheint ihr nicht ganz gelegen zu kommen, da sie eben zu frühstücken beabsichtigt; der bedienende Knabe und der Wachtelhund schauen den reichgekleideten Herrn, der wohl ein Anliegen an die gnädige Frau hat, mit gespannten Blicken an); — der amsterdamer Gemüse-

markt (welcher, nebenbei bemerkt, für eine so große Stadt sehr spärlich besucht ist, in der Weise, daß die Composition selbst arm und leer erscheint, im Uebrigen eine vortreffliche Leistung in Bezug auf die sonnige Beleuchtung des Platzes und der Gegenstände und dem lebendigen Ausdruck in den Köpfen und den Geberden der Hauptpersonen, die im Vorgrunde miteinander verkehren); eine Holländerin am Klavier. Im Berliner Museum befindet sich ein Portraitstück von Metzu, in welchem sich seine Meisterschaft im Bildnißmalen bekundet. Es stellt die Familie eines vornehmen Holländers, Namens Gelfing, dar. Zwei sehr hübsche Bildchen von ihm trifft man ferner im Museum des Haag, ein Conversationsstück mit einem musicirenden und einem schreibenden Mädchen, neben letztern ein junger Mann, der sich auf die Stuhllehne stützt, und einen Jäger (der Künstler selbst), der, von der Jagd heimgekehrt, zur Stärkung ein Glas Wein zu trinken im Begriff ist. In der Eremitage zu Petersburg sieht man eine Familienmahlzeit, ein Frühstück und einen ärztlichen Besuch.

Caspar Netscher.

(1636—1684.)

Nahe verwandt mit der Kunstweise Terburgs ist diejenige seines Schülers, des deutschen Malers Caspar Netscher. Wenn dieser seinem Meister vielleicht in der reinen Stimmung der Farbenscala und in der vollendeten Ausbildung des Helldunkels nachsteht, so ist ihm dafür ein feinerer Geschmack in der Formgebung eigen. Er ist eleganter, graziöser, man kann wohl sagen, noch vornehmer als Terburg. Freilich kommt er mit seinem Streben nach Eleganz auch wohl über die Grenze natürlicher, unbefangener Empfindung hinaus, und man hat dann den Eindruck, als habe sich die schöne Dame, die zur Laute singt oder von einer Zofe ihr Haar ordnen läßt oder sich mit einem Papagei unterhält, so eben erst in Positur gesetzt, um für den Beschauer einen Gegenstand der Bewunderung zu bilden. Von besonderer Lieblichkeit sind bei Netscher die Darstellungen von Kindern, welche irgend ein kindliches Spiel, z. B. mit Seifenblasen, treiben. Auffallend ist bei ihm die rasche Abnahme seiner künstlerischen Befähigung in der späteren Zeit seines Lebens, ob er gleich kein hohes Alter erreichte, sondern vor der Zeit starb. Die Modelle zu seinen Figuren nahm er wie Albano meist aus dem Kreise seiner Familie. Seine Ehe war mit Kindern gesegnet und seine Töchter müssen von schönem Wuchs und angenehmer Gesichtsbildung gewesen sein. Auf seinem Selbstbildniß in der Dresdener Galerie, auf welchem er sich briefschreibend dargestellt hat, sowie auch auf andern Bildern, auf denen er sich persönlich eingeführt, erscheint er als ein körperlich schwacher, kränklicher Mann von feinen, geistvollen Zügen und vornehmem Wesen.

Ueber die Jugendzeit dieses trefflichen Künstlers und die Umstände, welche ihn nach Holland brachten und der Kunst zuführten, schwebt ein romantisches Dunkel. Er war der Sohn eines Stuttgarter Bildhauers, Namens Johann Netscher, und wurde 1636 oder 1639 geboren. Houbraken giebt die letztere Jahreszahl an und läßt Heidelberg sein Geburtsort

sein. Nach De Piles erblickte er aber in Prag das Licht der Welt. Uebereinstimmend wird von den Biographen erzählt, seine Mutter, eine Katholikin, sei im dreißigjährigen Kriege vor dem Einzuge protestantischer Truppen flüchtig geworden und habe in einem befestigten Schlosse mit drei Kindern ein Asyl gefunden; als auch dieses belagert worden sei, hätten zwei der Kinder in Folge der eingetretenen Hungersnoth ihren Tod gefunden, mit dem letzten Kinde, unserm Caspar Netscher, habe die entschlossene Frau eines Tages sich aus der umzingelten Burg fortgeschlichen und glücklich



Eine Dame, ihren Papagei fütternd. Nach Caspar Netscher.

nach langem Umherirren die Stadt Arnheim erreicht, wo sie bei Anverwandten eine Zuflucht fand.

In Arnheim nahm sich ein Arzt, Namens Tullekens, der unglücklichen Mutter an und sorgte, da ihm der Knabe wohlgefiel, für Erziehung, Unterricht und geistige Ausbildung des kleinen Caspar. Der edle Gönner der Familie hatte anfangs die Absicht, seinen Pflegesohn die medicinische Wissenschaft studiren zu lassen. Da er aber gewahrte, daß derselbe großes Talent für das Zeichnen und Malen an den Tag legte, so änderte er seinen Plan und gab ihn bei einem Stillleben- und Glasmaler, Coster mit Namen,

in die Lehre. Die schnelle Entwickelung der Geistesgaben des jungen Netscher führte Tullekens im Laufe der Zeit zu der Ueberzeugung, daß aus ihm ein trefflicher Maler hervorgehen könne. Aus diesem Grunde nahm er ihn mit sich nach Deventer, um seine weitere Ausbildung den ihm befreundeten Terburg anzuvertrauen.

In der Schule des trefflichen Meisters gewann Netscher eine tiefere Einsicht in das Wesen der Malerei. Er folgte den Bahnen des Lehrers und verlegte sich ganz auf die Bildnißmalerei und die Hervorbringung sogenannter Conversationsstücke. Mit diesem Cursus hatte indeß die Vorsorge seines väterlichen Gönners für die vollständige Ausbildung des vielversprechenden Talents noch nicht ihre Endschaft erreicht. Tullekens beabsichtigte, seinem Pflegesohne alle Mittel an die Hand zu geben, um einen vorzüglichen Künstler aus ihm zu machen. Er rieth ihm nach Italien zu gehen und versorgte ihn mit dem nöthigen Reisegelde. Netscher schiffte sich in Folge dessen mit einem Kauffahrer in Amsterdam ein, kam aber nur bis Bordeaux, wo das Schiff für einige Zeit vor Anker ging. Während dieses unfreiwilligen Aufenthalts nahm er eine Wohnung bei dem berühmten Mathematiker Godyn, der, aus Lüttich gebürtig, in jener Stadt einen Wirkungskreis gefunden hatte. Im Hause dieses Mannes machte er die Bekanntschaft einer Tochter oder Anverwandten, und da die Herzen der jungen Leute sich zusammenfanden, so nahm Godyn keinen Anstand, zu der ehelichen Verbindung seinen Segen zu geben.

Auf diese Weise kam es, daß Netscher sein italienisches Reiseprojekt aufgab, sich in Bordeaux im Jahre 1659 trauen ließ und dort seinen eignen Heerd gründete. Da er in dieser Stadt mit der Portraitmalerei einen guten Erfolg hatte, so würde er vielleicht nie daran gedacht haben, dieselbe zu verlassen, wenn nicht die Verfolgung der Protestanten ihn genöthigt hätte, mit seiner jungen Frau sich nach Holland zu wenden. Netscher war nämlich in der reformirten Kirchenlehre erzogen und auch seine Gattin scheint sich zu demselben Glauben bekannt zu haben. Er wählte zu seinem Aufenthalte den Haag und hatte das Glück, sich dort eines steigenden Rufes zu erfreuen. Seine trefflichen Bildnisse sicherten ihm ein Ansehen, welches weit über die Grenzen der Republik hinausging. Von weit und breit kamen ihm die Aufträge zu, und selbst die stolze Geliebte Ludwigs XIV., die Marquise von Montespan, nahm die Kunstfertigkeit Netschers in Anspruch, um sich in zwei verschiedenen Attituden, einmal als Venus charakterisirt, malen zu lassen. Zu seinen Gönnern gehörte auch der Statt-

halter Wilhelm III. Die Bevorzugung, welche ihm von Seiten dieses Fürsten zu Theil wurde, soll seinen ehemaligen Lehrer Terburg nicht wenig geärgert und veranlaßt haben, seinen Schüler und dessen fürstlichen Freund in einem quasi allegorischen Bilde auf eine gerade nicht feine Weise zu persifliren.

Trotz seiner schwachen Gesundheit leistete Netscher unglaublich viel, sowohl im Portrait wie im Genre. Gelegentlich versuchte er sich auch an mythologischen und historischen Stoffen, konnte aber auf diesen Gebieten nicht den rechten Ton finden, sodaß die Darstellungen dieser Art ein gesuchtes und manierirtes Wesen zeigen. Das Große, menschlich Bedeutende oder gar Göttliche will groß gedacht und tief empfunden sein. Zu einem idealen Schwunge vermochte sich aber Netscher nicht zu erheben, wie denn überhaupt die zweite Hälfte des 17. Jahrhunderts im Allgemeinen ein bedenkliches Schwinden ursprünglicher Geisteskraft und frischer Ideen erkennen läßt. Ueberall zeigt sich im Leben der europäischen Völker, England vielleicht ausgenommen, eine gewisse Erschlaffung und Muthlosigkeit und nur das Kriegsgeschrei der französischen Heere erhält die Welt in einer für die geistige Kultur unfruchtbaren Aufregung.

Als treuer Haus- und Familienvater, den die Gattin mit neun Kindern beschenkt hatte, mühte sich Netscher durch rastlose Thätigkeit mehr ab, als seiner schwachen Gesundheit zuträglich sein mochte. Er starb, bevor er das funfzigste Lebensjahr erreicht hatte, im Jahre 1684 im Haag.

Die schönste Auswahl von Netschers Gemälden enthält die Dresdener Gallerie. Wir erwähnten bereits das Selbstportrait des Künstlers (Kniestück) und die beiden Bildnisse der Maitresse Ludwigs XIV. Marquise von Montespan. Von besonderem Reiz sind ebenda noch folgende Bilder: ein Krankenbesuch (eine sehr nobel gekleidete Dame ruht in einem Lehnsessel nnd erwartet mit ängstlicher Spannung Urtheil und Rath des Arztes, welcher ihr den Puls fühlt und gleichzeitig ein Uringlas betrachtet. Der leidende Zustand der Kranken ist mit großer Feinheit des Gefühls ausgedrückt); ein junges Mädchen im Atlaskleide am Klavier stehend und mit ihren Accorden den Gesang eines ältlichen Herren begleitend, während eine mütterlich aussehende Dame als Zuhörerin zugegen ist und ein Page mit einem gefüllten Glase näher tritt (1668); ein elegant gekleideter junger Mann begleitet mit der Guitarre den Gesang eines hübschen Mädchens; eine Dame, welche einen Schooßhund liebkost, während eine Zofe ihr das Haar ordnet; in der Münchener Pinakothek ein Knabe, der die Flöte bläst, ein Familien-

concert; im Museum des Haag ein junges Mädchen, zu der von einem Herrn, in welchem man den Künstler selbst erkennt, gespielten Guitarre singend, während die Gattin Netschers zuhört (dies schöne Bild, welches sich durch die Feinheit des Mienenspiels, namentlich in dem Gesichte der ihrer Sache nicht ganz sichern Sängerin auszeichnet, trägt die Jahreszahl 1665. Es ist deshalb nicht denkbar, daß die singende junge Dame, wie allgemein angenommen wird, die Tochter des Malers vorstellt); im Louvre eine musikalische Lection (eine junge Dame spielt auf der Baßgeige nach dem



Ein Knabe, der Seifenblasen macht. Nach Caspar Netscher.

Notenblatt, welches ihr der Musikmeister vorhält; hinter ihr steht ein Knabe mit einer Geige). Die größte Zahl trefflich ausgeführter Bildnisse Netschers findet sich in der Eremitage zu Petersburg.

Die drei Söhne Netschers, Theodor, Constantin und Anton, widmeten sich ebenfalls der Malerei. Der erstgenannte (1661—1722) brachte es als Portraitmaler zu Ruf und Ansehen; der zweite (1670—1722) befaßte sich hauptsächlich mit Copien nach Gemälden seines Vaters, den er auch in selbständigen Compositionen ohne sonderliches Geschick nachahmte; der dritte schlug aus der Art und wurde nach Ostindien geschickt.

Gerard Dow.

(1613—1680.)

Das Vollendetste in der Technik der Feinmalerei leistete Gerard (oder Gerrit) Dow*). Doch war es bei ihm nicht so sehr das Prächtige und Kostbare an Gewändern und Hausrath, welches seinen Farbensinn anregte und zur naturgetreuen Darstellung reizte, sondern das Saubere, Nette, Gefällige und Wohlgeordnete in der häuslichen Einrichtung schlichter Bürgerhäuser, in welchem Fleiß und Thätigkeit, nicht aber die Sorge um müßigen Zeitvertreib die Herrschaft führt. In der Wahl seiner Stoffe hält Dow die Mitte zwischen Teniers und Terburg. Er ist der Maler des Mittelstandes, der kleinbürgerlichen Alltäglichkeit, welche weder die lärmenden Ausbrüche zügelloser Heiterkeit oder Rauflust nach Art der Brouwerschen Lieblingsfiguren kennt, noch auch die Zeit mit Toilettemachen, Klavierspiel, Austernfrühstücks und anderen vornehmen Passionen zu verbringen geneigt ist. Die Beziehungen des Hauses und Hausraths zu seinen Bewohnern, des Bürgers und der Bürgersfrau zu ihrem Erwerb oder ihrem Haushalt treten in den meisten Fällen als das Element auf, welches den trockenen Wirklichkeitsschilderungen Dows den poetischen Zauber leiht. Er hält uns in seinen Bildchen einen von jedem Stäubchen befreiten klaren Miniaturspiegel der häuslichen Zustände holländischer Bürgerfamilien vor, und in dieser Verkleinerung erscheint Alles so zierlich, delikat, freundlich und einladend, daß das Auge gern von Gegenstand zu Gegenstand schweift und der Beschauer sich mit Behagen hineinträumt in diese enge abgeschlossene Welt, welche einen gemüthlichen Wohlstand, die Frucht fleißigen Erwerbs, und die nimmer ruhende, ordnende Hand einer trefflichen Hausfrau verräth. Die unsägliche Mühe und Sorgfalt, mit welcher Gerard Dow auch das Kleinste beachtete, um der Wirklichkeit nahe zu kommen, die äußerste Sauberkeit seiner Malerei rief bei seinen Landsleuten eine Art von Enthusiasmus

*) Er selbst schrieb sich Dov oder Dou, doch ist es Sprachgebrauch geworden, den Maler Dow zu nennen und zu schreiben, weßhalb wir auch diesen Gebrauch behalten.

hervor, sodaß er bei seinen Lebzeiten der gefeierteste und bestbezahlte der holländischen Genremaler war und seine Schöpfungen wie kostbare Kleinode betrachtet und bewundert wurden. Der stillen reinlichen Lebensweise der Holländer, sagt Schnaase*), mußte dieses äußerste Ideal von Stille und Nettigkeit fast wie eine Apotheose erscheinen, und da jede Familie einen



Eine holländische Köchin. Nach Gerard Dow.

passenden Gegenstand bot, so versagte es sich der begüterte, zufriedene Hausvater nicht, die Seinigen in solchem magischen Verkleinerungsspiegel um sich zu versammeln.

Gerard Dow wurde in derselben Stadt geboren, in welcher Rembrandts Wiege stand. Er erblickte in Leyden im Jahre 1613 das Licht der Welt.

*) Niederl. Briefe, S. 87.

Seine Biographen erzählen uns, daß sein Vater ein Glaser gewesen sei und den Knaben, da er Anlage zur Zeichnenkunst an den Tag gelegt, zuerst zu einem Kupferstecher, Bartholomäus Dolendo, und dann zu einem Glasmaler Kowlhoorn in die Lehre gegeben habe. Mit Sicherheit wissen wir, daß er die Schule Rembrandts in Amsterdam drei Jahre lang besuchte. Vielleicht niemals hat die Liebe zur Malerei zwei so verschieden geartete Naturen zusammen geführt. Den Lehrer belebte ein feuriger Geist, der Alles selbständig nach eigner Laune gestaltete, der Schüler war die personificirte Geduld, die, um ihr Ziel zu erreichen, nicht müde wird, den langweiligsten Weg Schritt für Schritt zu verfolgen. Rembrandt steuerte immer direkt auf einen Hauptgedanken los und kümmerte sich nur beiläufig um das Nebensächliche. Seinem Schüler waren alle Gegenstände der Darstellung gleichberechtigt; die leblosen Dinge wie die lebendigen Menschen und Thiere sprechen erst in ihrer vollendeten Durchbildung, soweit solche bei dem kleinen Format überhaupt für die menschliche Gestalt möglich, in ihrem Ensemble das aus, was der Künstler zu geben sich vorgesetzt hatte. Ein kupferner Kessel oder ein irdener Topf waren für seinen Pinsel von gleich großer Bedeutung, wie Auge und Mund eines menschlichen Angesichts. Wenn Sandrart von ihm erzählt, er habe eine Dame allein fünf Tage mit Sitzungen incommodirt, um ihre Hände zu malen, so denkt man gewiß an eine absichtliche Uebertreibung. Was soll man aber erst sagen, wenn derselbe Schriftsteller berichtet, daß unserm Meister das Conterfei eines Besenstiels, der auf dem Bilde kaum die Dicke einer Bleifeder hat, drei Tage Arbeit gekostet habe.

Lassen wir die Richtigkeit solcher und anderer Anekdoten dahin gestellt sein. Für uns deuten sie nur an, daß Dow sich kein höheres Lob denken konnte, als das der gleichmäßigen, bis auf das Titelchen der Natur nachgeahmten Durchführung aller Theile des Gemäldes. Von seiner pedantischen Sauberkeit und von seiner ängstlichen Besorgniß um sein Malerwerkzeug wissen seine Biographen auch allerlei Dinge zu erzählen, die im Ganzen wohl zu der Eigenthümlichkeit Dows passen, wenn sie auch vielleicht etwas pikant zugespitzt sind. Danach lebte Dow wie ein Einsiedler auf seinem Arbeitszimmer, in welchem er selbst nur ganz leise und mit Bedacht beim Gehen den Fuß auffetzte, damit ja kein Staub entstehe und sich auf die frische Malerei lege. Bevor er sein Tagewerk begann, wartete er erst einige Zeit, nachdem er vor der Staffelei Platz genommen, bis der etwa durch sein Eintreten verursachte Staub sich wieder gesetzt hatte. Um von auswärts gegen das

Eindringen dieses verhaßten Staubes gesichert zu sein, richtete er seine Werkstatt in einem Hause ein, dessen Fenster nach einem Kanale hinausgingen. Das Farbenreiben besorgte er auch eigenhändig, ebenso die Präparation der Holztafeln, deren er sich meistens für seine Bilder bediente. Selbst seine Pinsel soll er sich selbst angefertigt haben.

Wir wissen, daß Rembrandt in seiner ersten Entwickelungsperiode auch der feinen Ausmalung des Details huldigte. Sein Schüler behielt diese Manier, die dem Lehrer bald unbequem wurde, sein ganzes Leben lang bei und bildete sie noch sorgfältiger aus. Gleichzeitig richtete aber Dow auch seinen ganzen Fleiß darauf, das Helldunkel Rembrandts sich zu eigen zu machen. Er brachte es auch in dieser Beziehung zu einer Meisterschaft, wie sie seine Fachgenossen in der Kleinmalerei nicht erreichen konnten. Seine Vorliebe für die Darstellung von Innenräumen, welche entweder ein durch das Fenster einfallendes Sonnenlicht oder der Schein künstlichen Feuers erleuchtet, erklärt sich vornehmlich aus der Gewandtheit, welche er in der Abstufung des Lichtes von der reinsten Helle bis zum tiefen Schatten besaß. In den meisten Fällen läßt uns der Meister in ein offenes Fenster blicken, von welchem der Vorhang weggezogen ist, sodaß hinter der Brüstung die Menschen und Dinge erscheinen, deren Thun und Sein zu beschauen und zu belauschen uns die Kunst des Malers einladet. Die Vorgänge, mit welchen er uns auf solche Weise bekannt macht, erwecken nur in seltenen Fällen ein besonderes Interesse an den Personen selbst, da diese sich meist im gewöhnlichen Gleise des täglichen Lebens bewegen. Ausnahmsweise erzielt er indeß auch die Wirkung des Komischen, wie bei jenem Zahnbrecher in der Dresdener Galerie, der mit einem gewissen Stolz und wie im Bewußtsein seiner Meisterschaft den ausgebrochenen Zahn in die Höhe hält, während hingegen die überaus klägliche Geberde des Patienten die Geschicklichkeit der Operateurs in zweifelhaftem Lichte erscheinen läßt. Daß er indeß auch befähigt war, eine tiefe Empfindung, einen momentanen Affect zum vollen Ausdruck zu bringen, hat er in einem Gemälde (im Louvre) bewiesen, welches eine wassersüchtige Frau darstellt, die ihrem nahen Tode entgegensieht. Dieses Gemälde, von einer für den Meister ungewöhnlichen Größe ($2^1/_4$ Fuß Höhe zu 2 Fuß Breite), ist in jeder Beziehung das Vollendetste, was Dow geleistet hat. Der Maler führt uns in ein hohes, mit allem Comfort ausgestattetes Zimmer eines reichen Bürgerhauses ein. Der alterthümliche Hausrath und die Solidität der ganzen Einrichtung erweckt die Vorstellung, daß in diesen Räumen schon mehr als ein Geschlecht



Gerard Dow, am Fenster Geige spielend.

Freuden und Leiden des Daseins genossen hat. Der Augenblick naht, wo abermals eine Besitzerin dieses Hauses, vermuthlich eine Wittwe, aus dem Leben scheidet, um das Erbe ihren Nachkommen zu hinterlassen. Die Kranke sitzt auf einem Lehnstuhle, das bleiche Antlitz dem Bogenfester, durch welches das warme Sonnenlicht einfällt, zugewandt, als erwarte sie Trost und Heil von oben. Ihr ganzes Wesen athmet eine tiefe Ermattung und zugleich eine stille Ergebung. Sie beachtet den Arzt nicht mehr, der, noch einmal herbeigerufen, seine Kunst versuchen soll. Man sieht es der Miene, mit welcher der Doctor das Uringlas gegen die Sonne hält, deutlich an, daß er keinen Rath mehr weiß. Zur Seite der Kranken kniet ein junges Mädchen, vermuthlich eine ihrer Töchter; sie hat mit der Rechten die schlaff herabhängende Hand der Mutter erfaßt und hält mit der andern ein Tuch, um die herabrollende Thräne zu trocknen. In ihrem Gesicht spiegelt sich der volle Schmerz um den bevorstehenden Verlust. Gefaßter erscheint die ältere Schwester, welche sich über die Kranke beugt, um ihr Arznei in einem Löffel zu reichen. Es ist nicht möglich, dieses ernste Lebensbild ohne tiefe Rührung und Theilnahme zu betrachten; ja, dasselbe wirkt so ergreifend, daß man über dem Eindruck fast die Vortrefflichkeit der Malerei übersieht.

Seine ersten Erfolge scheint Gerard Dow gleichermaßen wie Terburg mit der Portraitmalerei erzielt zu haben. Indeß mag des Meisters subtile und langwierige Art zu arbeiten mit der Zeit Ungeduld und Ueberdruß bei den Personen, die sich von ihm malen ließen, hervorgerufen haben, sodaß er mehr und mehr an Kundschaft verlor. Jedenfalls war auch für ihn der größere Vortheil auf Seiten der Genremalerei, sodaß er es aus diesem Grunde schon verschmerzen konnte, wenn ihm keine Aufträge auf Bildnisse mehr zu Theil wurden. Für jedes seiner Gemälde wurden dem Meister, als er einmal in Mode gekommen war, unweigerlich 600 bis 1000 Gulden gezahlt. Ja, einer seiner hauptsächlichsten Kunden, der schwedische Resident von Spiering im Haag, schloß mit ihm einen Vertrag dahin, daß ihm gegen Zahlung einer jährlichen Pension von 1000 Gulden das Vorkaufsrecht bei jedem neuen Bilde gesichert war, welches aus Dows Werkstätte hervorging. Was für einen Werth schon die Zeitgenossen seinen Gemälden beilegten und wie gesucht dieselben waren, erhellt unter Anderem daraus, daß die ostindische Compagnie, um bei einer besonderen Gelegenheit Karl II. von England eine Aufmerksamkeit zu erweisen, diesem ein Bild von Dow, eine Mutter mit zwei Kindern darstellend, zum Geschenk machte. Die Compagnie hatte das Gemälde mit 4000 Gulden bezahlt.

Mit seinem Lehrer Rembrandt theilte Dow offenbar die Vorliebe für Selbstportraits; denn er hat uns sein Bildniß in ganzer und halber Figur aus verschiedenen Altersperioden hinterlassen. In diesen Darstellungen erscheint er als ein harmloser, gemüthlicher, genügsamer und stillvergnügter Junggesell, der ohne Noth nicht so leicht aus seinen vier Pfählen hinaus kommt. Um sich zu erheitern und zu erholen, diente ihm vornehmlich seine Geige. Außerdem muß er sich in seinen Musestunden gern mit wissenschaftlichen Studien befaßt haben; wenigstens lassen Bücher und andere Gegenstände, als ein Globus, Flaschen und Büchsen, mit denen wir ihn umgeben sehen, darauf schließen, daß er noch viele andere geistige Interessen außerhalb seines Berufes kannte. So sehen wir ihn in der Dresdener Galerie einmal sitzend und in einem großen Buche etwas verzeichnend, ein anderes Mal an der Fensterbrüstung sich am Geigenspiel erfreuend.

Die verhältnißmäßig sehr große Zahl der noch vorhandenen Malereien Dows läßt es kaum begreifen, woher der Meister, der fast alle seine Striche mit der Lupe oder einer vergrößernden Brille controlirte und ganze Tage nach einem Modelle malte, zu ihrer Vollendung die Zeit genommen hat. Wenn er es auch mit der Zeichnung nicht sehr genau nahm und nicht selten in den perspectivischen Verkürzungen Fehler beging, wenn er ferner nicht nach Mannigfaltigkeit der Charaktere trachtete und in den Köpfen fast immer wieder dieselben Formen, denselben Typus brachte, so sind doch alle seine Gemälde mit gleicher Liebe, mit demselben Bienenfleiß, mit derselben bedächtigen Sorge ausgeführt. Muthmaßlich ließ er auch seine Schüler an seinen Arbeiten theilnehmen und legte an Productionen dieser Art nur die letzte Hand an.

In einer sorgenfreien und glücklichen Lebenslage brachte es Dow bis zu einem Alter von siebenundsechzig Jahren. Er starb in Leyden im Jahre 1680.

Neben seinen Portraits und Genrebildern hat Dow auch mitunter biblische Gegenstände gemalt, die jedoch nicht sonderlich ansprechen. Als eins der merkwürdigsten Bilder dieser Art nennt Waagen ein Gemälde auf dem Landsitze des Lord Arundel, Wardourcastle, welches den blinden Tobias darstellt, der seinem Sohne entgegengeht. Dasselbe ist für Dow von ungewöhnlicher Größe, über 3 Fuß hoch bei mehr als 4 Fuß Breite, und läßt ebenso wie das Bildniß eines lesenden Mannes, in der Eremitage zu Petersburg, noch deutlich den Zusammenhang seiner Malerei mit derjenigen Rembrandts erkennen. Eine Lieblingsfigur Dows, die auch mehr dem religiösem Gebiete als dem Genre angehört, war ein betender Eremit

in seiner Felsenklause, wie solcher u. A. im Louvre, in Dresden und in der Münchener Pinakothek vorkommt.

Außer den bereits angeführten Gemälden Dows sei noch auf folgende in den größern europäischen Galerien befindliche aufmerksam gemacht: Pinakothek zu München (enthält 16 Bilder von Dow): der Charlatan oder Marktschreier (eine der wenigen figurenreichen Compositionen des Meisters im größeren Format mit freier Tagesbeleuchtung); eine Gemüsehändlerin, die von einem Bettler angesprochen wird; das Bildniß eines alten Malers (Jurian Ovens), der vor der Staffelei sitzt; — Galerie zu Dresden (besitzt 18 Bilder des Meisters): der Schreibmeister, welcher eine Feder schneidet, während einige Mädchen mit Schreibstudien beschäftigt sind; eine alte Spinnerin, die beim Schein einer Lampe den verlorenen Faden auf der Spule sucht; ein Mädchen und ein Knabe, die in einem Keller Wein probiren (mit vorzüglich schönem Lichteffect); ein junges Mädchen, welches mit der rechten Hand von einem Fenster aus eine Weintraube zu erreichen sucht, während sie mit der linken eine vom Luftzuge bewegte Kerze hält; — Belvedere in Wien: ein Arzt an einem offenen Fenster ein Uringlas betrachtend, welches ihm eine im Hintergrunde sichtbare, weinende Bauersfrau gebracht hat (von meisterhafter Behandlung des Helldunkels); — im Berliner Museum: eine Köchin, die mit einem Licht in die Speisekammer tritt (sehr anziehend durch das die Darstellung belebende Motiv, insofern die Eintretende auf ein Mäuschen aufmerksam wird, welches eben im Begriff ist, in eine aufgestellte Falle zu gehen); — im Louvre zu Paris eine alte Frau, welche an einem Fenster sitzend ihrem Gatten aus der Bibel vorliest (ein in Bezug auf Tiefe der Empfindung sowohl wie auf schlagende Lichtwirkung höchst vortreffliches Gemälde); eine Gewürzkrämerin an ihrem Ladentische; eine holländische Köchin am Fenster, Milch in eine Schale gießend; des Künstlers Selbstbildniß; ein Zahnbrecher; — in der Eremitage zu Petersburg (besitzt 12 Bilder von Dow): ein Arzt mit einem Uringlase; ein Alchymist; eine Heringsverkäuferin und drei Bildchen, welche als die einzigen Beispiele, daß der Meister auch nackte Figuren gemalt hat, merkwürdig sind, zwei derselben ein badendes Mädchen und das eine einen badenden Jüngling darstellend; — Galerie zu Pommersfelden: eine Heringsverkäuferin; zwei sich unterhaltende Mädchen; — Museum zu Amsterdam: die Abendschule (berühmt wegen der trefflichen Lichtwirkung mehrerer brennender Kerzen); Bildnißfiguren des Bürgermeisters von Leyden, Pieter van der Werff, und seiner Frau in einer Landschaft, welche von

Berchem dazu gemalt wurde; — im Museum im Haag eine Frau am offenen Fenster, daneben ein Kind in der Wiege, welches von der älteren Schwester liebevoll betrachtet wird (in jeder Hinsicht eines der Hauptwerke des Meisters). In England befinden sich viele Bilder des Meisters zerstreut im Privatbesitz des Adels, dagegen nur wenige in öffentlichen Galerien. Eins der schönsten gehört der Bridgewater-Galerie an; es stellt den Künstler in jüngeren Jahren, mit der Geige, an einem Tische sitzend dar; ebenda ein Selbstportrait des Meisters in seinem zweiundzwanzigsten Jahre; — im Buckinghampalace sieht man einen Gewürzkrämerladen, eine Köchin, die einen Topf scheuert; — in der Grosvenorgalerie eine säugende Mutter mit ihrem Kinde und einem Mädchen mit einer Kinderklapper.

Der bedeutendste Schüler Gerard Dows war Franz van Mieris, dem wir ein besonderes Kapitel widmen. Von den übrigen nimmt Godefried Schalken aus Dortrecht (1643—1706) unbedingt den ersten Rang ein. Derselbe ließ sich nach einem längeren Aufenthalt in England, wo er viele Portraits malte, im Haag nieder, wo er auch starb. Er verlegte sich noch mehr als sein Meister auf Beleuchtungseffecte, ohne jedoch die Wahrheit der Lichtwirkungen, wie sie Dow verstand, erreichen zu können. Auch in der Charakteristik und der Lebendigkeit des Ausdrucks steht er seinem Lehrer in den meisten Fällen nach. Man sieht von ihm bessere Sachen im Belvedere zu Wien: ein Mädchen, an dem Fenster eines Zimmers, in dessen Hintergrunde drei Männer spielen und Tabak rauchen, steckt eine brennende Kerze in eine Laterne; in Dresden einen Künstler, der die Statue einer Venus beleuchtet; in der Münchener Pinakothek einen jungen Mann, der einem lachenden Mädchen die Kerze auszublasen sucht; in Berlin einen angelnden Knaben. Das Museum zu Amsterdam bewahrt von ihm ein vorzüglich gemaltes, lebensgroßes Portrait König Wilhelms III.

Ein anderer berühmter Schüler Dows war Pieter van Slingelandt aus Leyden (1640—1691), der indeß nur wenige Gemälde von so vollendeter Ausführung, von solcher Wahrheit und Harmonie der Farbe und von so gemüthvoller Stimmung gemalt hat, wie sein Lehrer. In München sieht man von ihm zwei seiner besseren Gemälde, eine Schneiderwerkstatt und eine Familienscene, eine am offenen Fenster mit Nähen beschäftigte Frau darstellend, zu welcher ein eben erwachtes Kind in einer nebenstehenden Wiege aufblickt.

Franz van Mieris.

(1635—1681.)

Der letzte in der Reihe jener trefflichen Künstler, welche uns in ihren reizenden Bildchen die häuslichen Sitten und Beschäftigungen, die Trachten, Liebhabereien und Gewohnheiten der bürgerlichen Gesellschaft ihrer Zeit mit heiterer Liebenswürdigkeit geschildert haben, ist Franz van Mieris, der Schüler des Gerard Dow, den der Meister selbst wegen seines rasch entwickelten, glänzenden Talents als den Fürsten seiner Schüler bezeichnete. Er that es seinem Lehrer fast in allen Stücken gleich. Nur hatte er nicht den Zug zum Gemüthvollen. Sein Empfindungsleben ist weniger zart, seine Gefühlsweise weniger naiv. Eine so tiefe Stimmung, eine solche herzliche Innigkeit, wie sie zum Beispiel in dem Bilde der beiden mit der Lekture der Bibel beschäftigten Alten, oder der ihrer baldigen Auflösung entgegensehenden kranken Frau (die Wassersüchtige) herrscht, hat Mieris niemals erreicht. Mit Netscher theilt er die wahrscheinlich durch die Wünsche und den Geschmack des kunstfreundlichen Publikums bedingte Vorliebe für das brillante, prunkvolle Exterieur, in welchem sich die Herren und Damen der feinen Welt zu präsentiren liebten. Die prächtigen Gewandstoffe, auf deren Darstellung er so große Sorgfalt verwandte, waren und sind noch heute eine Augenweide für die putzsüchtige schöne Welt, und auf ihn paßt noch besser als auf Gabriel Metzu der Ausspruch Houbrakens, daß dieser vornehmlich in Modestücken ausgezeichnet gewesen sei. Zu dem äußeren Reiz, welche die schimmernden, mit aller Weiche und Schmiegsamkeit wiedergegebenen reichen Gewänder in Sammet, Seide und Pelzwerk dem Auge

gewähren, gesellt sich bei ihm wie bei Netscher das Bestreben nach eleganter Gehabung der Personen, nach zierlicher Bewegung und Haltung des Körpers, nach geschmackvoller Formgebung. Bei seinen Modellen sieht er auf hübsche Gesichtsbildungen, auf freundliche, gefällige Mienen. Dabei fehlt ihm nicht die Gabe, der Situation durch einen Zusatz von Humor einen poetischen Hauch zu geben, obwohl die meisten seiner Compositionen ohne große Anstrengung der Phantasie erfunden sind. In einzelnen Fällen, wo er zu den niederen Schichten der Gesellschaft herabsteigt, gelingt ihm dabei eine feine Charakteristik, sodaß das Bild vermöge seiner komischen Wirkung sich lebhafter dem Gedächtniß des Beschauers einprägt. Wer erinnerte sich zum Beispiel nicht leicht jenes aus dem vollen Leben gegriffenen Kesselflickers in der Dresdener Galerie, welcher mit Kennermiene den kupfernen Kessel untersucht, der ihm von der Küchenmagd zur Ausbesserung anvertraut ist? Möglich, daß der lustige Jan Steen, der sein bester Freund war, unseren Künstler anregte, zu Zeiten den glatten Boden der Salons und Boudoirs zu verlassen und den freien zwanglosen Verkehr der Leute gewöhnlichen Schlages aufzusuchen, sei es bei ihrer Arbeit, sei es am Feierabend in der Schenke oder auf Markt und Straße. Auch sein eigenes Ebenbild hat Mieris, wie die meisten der niederländischen Feinmaler, gern zum Modell gewählt. Er erscheint in diesen Darstellungen als ein Mann der zu leben weiß und die Mittel hat, sich nobel zu kleiden, feine Weine oder Liqueure zu trinken, im Genuß von Austern und anderen Leckerbissen zu schwelgen. Entfaltet er auch in seinem Arbeitszimmer keinen Luxus, — wenn man nach dem bekannten Bilde in der Dresdener Gallerie urtheilen darf, — scheint seine Häuslichkeit einen gemein bürgerlichen, auf Sparsamkeit bedachten Anstrich zu haben, so trat er dagegen im Verkehr mit der Welt ohne Zweifel als feiner Mann von Lebensart und sehr anständigem Habitus auf.

Die Freundschaft des Jan Steen hat aber den armen Mieris bei der Nachwelt um seinen guten Ruf gebracht. „Sage mir, mit wem du umgehst und ich will dir sagen wer du bist", diese Folgerung mußte, wenn einmal Jan Steen ein verbummeltes Genie war, auch der Reputation des Freundes den Hals brechen. Da wir indeß ziemlich sicher wissen, daß es mit dem lockeren Leben des bierbrauenden Malers von Leyden nicht so schlimm bestellt war, wie man nach den Erzählungen seiner Biographen glauben sollte, so fallen natürlich auch die Anschuldigungen, denen Mieris nach seinem Tode ausgesetzt war, in Nichts zusammen. Der Charakter seiner Werke und die Art, wie er sich selbst darzustellen pflegte, erheben außerdem Einspruch gegen

den ihm gemachten Vorwurf der Sittenlosigkeit. Endlich würde für sein achtbares Wesen oder für den Werth, den er auf Beobachtung anständiger Sitten legte, noch die Nachricht sprechen, daß er seinen eigenen Sohn deshalb aus der Lehre des Gerard Lairesse nahm, weil dieser einen anstößigen Lebenswandel führte und der Vater von dem bösen Beispiel das Verderbniß guter Sitten fürchtete.

Dieselbe Stadt, aus der schon so mancher treffliche Maler hervorging, das altberühmte Leyden, wird uns auch als die Geburtsstätte des



Ein stiller Trinker. Nach Franz v. Mieris.

Franz van Mieris genannt. Nach einer anderen Nachricht soll er aus Delft stammen, wo sein Vater das Gewerbe eines Steinschleifers und Goldschmieds betrieb. Er wurde am 16. April 1635 geboren. Schon in frühester Jugend zeigte der Knabe eine ungemeine Anlage, mit dem Zeichenstift die Dinge, die ihn umgaben, in sprechender Naturtreue wiederzugeben. Dies gab dem alten Mieris Anlaß, den Sohn frühzeitig zu einem Glasmaler in die Lehre zu geben. Das Talent des Knaben wollte aber höher hinaus. Einer der berühmtesten Maler seiner Vaterstadt, Gerard Dow, wurde sein zweiter Lehrer. In der Schule desselben machte er bald solche

Fortschritte, daß ihn der Meister als den trefflichsten seiner Zöglinge auszeichnete und ihn sehr werth hielt.

Zu seiner weiteren Ausbildung kam Mieris nach zurückgelegter Lehrzeit zu dem Portrait- und Historienmaler Abraham van den Tempel (1618 bis 1692) einem Meister, der sich in seiner Kunstweise an Bartholomäus van der Helst anschließt, übrigens nur wenig bekannt ist. Er hielt jedoch



Mieris und seine Frau beim Frühstück.

bei diesem nicht lange aus, da er der Feinmalerei den Vorzug einräumte und auch wohl zu dem gemüthlichen Dow von Haus aus eine besondere Zuneigung hegte. Er kehrte also in die Werkstatt desselben zurück und scheint dort noch eine Zeit lang als Gehülfe thätig gewesen zu sein. Die bescheidene Meinung, welche er von sich hegte, ließ ihn erst dann daran denken, sich als selbständiger Meister in Leyden niederzulassen, als einige angesehene Kunstfreunde, darunter der Professor Silvius, ihn dazu aufforderten. Der genannte Gelehrte bot ihm in der schmeichelhaftesten Weise seine Unterstützung an, sodaß der junge Künstler nicht widerstehen konnte.

Das früh̄ste Datum der Werke unseres Meisters findet sich auf einem Bilde des Wiener Belvedere; es ist eine im Jahre 1656 gemalte Darstellung eines kranken Frauenzimmers, welches mit der aufgeschlagenen Bibel auf dem Schooße ihre Hand dem Arzte darreicht, um sich den Puls fühlen zu lassen. Dieses Gemälde ist für den damals erst einundzwanzigjährigen Künstler von seltener Vollendung und rechtfertigt vollkommen die hohe Meinung, welche die Kunstfreunde Leydens von der Entwickelung seines Talentes hegten.

Vier Jahre später, 1660, fertigte er das unter dem Namen „die Seidenhändlerin" bekannte Gemälde, welches sich ebenfalls in der Wiener Galerie befindet. Mit diesem trefflichen Conversationsstück legte er gewissermaßen den Grundstein zu seinem Ruhme und seinem Glücke. Es geschah nämlich auf Veranlassung des Professors Silvius, daß der Erzherzog Leopold Wilhelm von Oesterreich Mieris ersuchen ließ, für ihn ein Bild in der Art des Gerard Dow zu malen. Dieser ehrenvolle Auftrag spornte den jungen Künstler, seine ganze Kraft aufzubieten, um das Ausgezeichnetste zu leisten. Er wählte zu dem Gegenstande des Bildes das Verkaufslokal eines Seidenhändlers, um auf solche Art seine Kunst in der Darstellung prächtiger Kleiderstoffe in der glänzendsten Weise entfalten zu können. Schon Sandrart rühmt die wunderbar schöne und vollendete Ausführung an diesem, für Mieris ziemlich großen, Bilde (es hat 1 Fuß 9 Zoll Höhe bei 1 Fuß 4 Zoll Breite), welches noch heute als ein Meisterwerk der Malerei bewundert wird. Indeß nicht nur das äußere Machwerk, die Feinheit mit welcher jeder Stoff von dem zarten Schimmer der Seide bis zu dem harten Glanze des Stahls in seiner Eigenthümlichkeit wiedergegeben ist, dazu das Spiel des Lichtes, in welchem die Stoffe erglänzen und welches gegen den Hintergrund in ein Halbdunkel von großer Klarheit ausgeht, fordert zur Betrachtung und Bewunderung auf, auch das Motiv der Composition ist sehr anziehend und von sprechender Lebendigkeit. Die Hauptfigur des Gemäldes ist die junge hübsche Frau eines Seidenhändlers. Sie ist eben damit beschäftigt, einem reichgekleideten Herrn in spanisch-holländischer Tracht mit Federbarett, Degen und Stulpenstiefeln ein Stück Seide abzumessen. Der Käufer scheint indeß mehr Interesse an dem Glanz schöner Augen als am Seidenglanz zu haben. Er kann es nicht unterlassen, dem ihn freundlich anschauenden Weibchen leise das Kinn zu streicheln, und er thut dies mit jener gefälligen Freiheit des Benehmens, die so leicht Niemand übel zu nehmen wagt. Die schmucke Frau macht zwar eine leis

abwehrende Handbewegung, die indeß nicht ernstlich gemeint zu sein scheint. Deutlicher erhebt die Geberde des nicht mehr ganz jugendlichen Eheherrn, welcher, im Hintergrunde am Kamin kauernd, wohl von dem Cavalier beim Eintritt nicht bemerkt worden ist, Protest gegen den Anfang einer Zutraulichkeit, deren Folgen ihm bedenklich erscheinen müssen. Indeß hat der Herr Gemal Lebensart genug, sich in seiner Ecke ruhig zu verhalten; denn um der Kundschaft willen muß die Eifersucht schon ein Auge zudrücken.

Der fürstliche Besteller war von diesem Bilde so entzückt, daß er mit Uebersendung einer Summe von 1000 Gulden dem trefflichen Künstler vorschlagen ließ, er möge mit ihm nach Wien gehen und gegen ein Jahrgehalt von tausend Thalern als Hofmaler in kaiserliche Dienste treten. Mieris lehnte diesen Auftrag in höflicher Weise ab. Seine Arbeiten waren schon so gesucht, daß er alle Aussicht hatte, auch in seiner Heimat ein glänzendes Fortkommen zu finden. Seine Unabhängigkeit und sein Vaterland brauchte er um deswillen nicht preiszugeben. Wenige Zeit nachher bezahlte ihm ein Leydener Kunstfreund, Namens Cornelis Praats, ein in dessen Auftrage gefertigtes Gemälde, welches ein in Ohnmacht fallendes junges Mädchen zum Gegenstande hatte, mit 1500 Gulden, und zwar in Folge eines Vertrags, wonach jener sich verpflichtet hatte, für jede Stunde, die Mieris diesem Bilde widme, einen Dukaten zu vergüten. Dieselbe Norm soll unser Meister später bei der Preisbestimmung seiner Arbeiten beibehalten haben. Dies und andere für Praats gemalte Bilder waren die Veranlassung, daß der Großherzog von Toskana, bei einem Besuche, den er der Stadt Leyden machte, bei Mieris vorsprach, um sich ein Gemälde seiner Hand zu erbitten. Er erhielt ein solches für den Preis von 1000 Thlrn. Bei einer späteren Gelegenheit erwies sich jener Fürst in Folge von Einflüsterungen einiger Hofleute, denen der Künstler nicht höflich genug erschienen war, weniger freigebig, was Mieris veranlaßte, sich nicht ferner um die Gunst des Großherzogs zu bemühen. Nach einer andern Nachricht soll ein Portraitstück, den Maler selbst mit seiner Familie darstellend (jetzt in den Florentiner Uffizien), ihn um den Verlust der großherzoglichen Kundschaft gebracht haben, insofern das Bild hinter den Erwartungen des Auftraggebers zurückgeblieben sei.

Von dem häuslichen Leben des Meisters ist uns nicht viel mehr bekannt, als was sich aus einigen seiner Gemälde herauslesen läßt. Seine Gattin hat er ebenso wie seine eigene Person bei manchen seiner Bilder persönlich eingeführt. So zeigt er sie uns einmal in der Dresdener Galerie von

hinten gesehen, wie sie ihm in einem Atlaskleide als Modell dient, während eine Magd eintritt, um Wein oder Bier zu serviren. Ein anderes Mal (in der Münchener Pinakothek) präsentirt er ihr auf einem silbernen Teller frische Austern. Dann wieder scherzt er mit ihr, indem er ein Wachtelhündchen, welches sie auf dem Schooße hat, an den Ohren zerrt (im Museum des Haag). Alle diese Scenen deuten darauf hin, daß Mieris sein Glück nicht außerhalb des Hauses zu suchen brauchte, wenn sie auch für das eheliche Wohlbefinden des Meisters kein unbestreitbares Zeugniß ablegen können. Die Ehe, in jungen Jahren geschlossen, war mit Kindern gesegnet, von denen zwei Söhne Jan und Willem dem Berufe des Vaters folgten. Ein frühzeitiger Tod entriß den Meister seiner Familie. Er starb, erst sechsundvierzig Jahre alt, in Leyden im Jahre 1681.

Die öffentlichen Galerien zu München und Dresden sind die bei Weitem reichsten an Gemälden von Franz von Mieris. Aus der ersteren, die im Ganzen 17 Stück enthält, heben wir noch hervor: Eine junge Dame, welche in Gegenwart des Arztes in Ohnmacht fällt; der Meister selbst in heiterer Weinlaune das Glas erhebend; ein trommelnder und ein flötenblasender Knabe; aus der letzteren, in welcher sich 13 Bilder von Mieris befinden: ein junges Mädchen in Unterhaltung mit einer alten Kupplerin oder Wahrsagerin; ein Kunstfreund, im Arbeitszimmer des Künstlers ein Gemälde betrachtend, mit welchem der Meister beschäftigt ist; ein Staabstrompeter, der eine Thonpfeife raucht. In der Eremitage zu St. Petersburg: ein holländisches Austernfrühstück; eine Dame in der Morgentoilette läßt ihr Wachtelhündchen tanzen. Im Museum des Haag: ein hübscher Knabe, der Seifenblasen macht. In den Uffizien zu Florenz: ein Quacksalber, der einer Anzahl neugieriger Zuhörer seine Mittel anpreist.

Von den Söhnen des Mieris starb der ältere, Jan, der 1660 geboren war, bereits im Jahre 1690. Bekannter durch zahlreiche Bilder ist der jüngere Willem van Mieris, geboren 1662 in Leyden und in derselben Stadt 1747 gestorben. An seinen Werken erkennt man deutlich den Rückgang des malerischen Kunstvermögens in den Niederlanden. Obwohl sich in seiner früheren Zeit in den Copien nach seines Vaters Gemälden und in einzelnen selbsterfundenen Genrestücken noch Gefühl für Harmonie der Farben und Sinn für das Charakteristische zeigt, so verlieren sie auch diese Eigenschaften nach und nach. Im Uebrigen ließ auch der Geschmack

des Publikums an der Genremalerei nach und die Genremaler begaben sich deshalb nur zu häufig auf das Gebiet der Historie und Mythologie. So auch Willem van Mieris, dessen Versuche dieser Art bei gänzlicher Abwesenheit einer höheren Auffassung der menschlichen Gestalt nur zu widerwärtigen Resultaten führen konnten. Den völligen Verfall der Schule zeigen endlich die Malereien seines Sohnes, des jüngeren Franz van Mieris (1689—1763), an.

Zu den Schülern des Mieris gehört noch als einer der nennenswerthesten Karel van Moor aus Leyden (1656—1738). Er behandelte ebenfalls neben den Gegenständen des gemeinen Lebens vorzugsweise Stoffe aus der heiligen und profanen Geschichte in großem und kleinem Maßstabe. Tüchtiger erscheint er als Portraitmaler, wie denn überhaupt diese Gattung, die immer ein enges Anschließen an die lebendige Natur verlangt, trotz des sinkenden Geschmacks und des ermattenden Naturgefühls noch bis ins folgende Jahrhundert einzelne treffliche Werke hervorzubringen vermochte.

Endlich sei an dieser Stelle noch eines Meisters erwähnt, der, wenn er auch kein Schüler des Franz van Mieris gewesen ist, sich doch ebenfalls in der Richtung desselben bewegte und seine Malweise sich mit großem Glücke anzueignen wußte. Es ist Eglon van der Neer, der Sohn jenes Artus van der Neer, der mit seinen Mondschein-Landschaften sich einen unsterblichen Namen gemacht hat. Dieser vielseitige Künstler, der außer dem Genre auch das Historienfach, die Landschaft und das Portrait ins Bereich seiner Thätigkeit zog, zeigt sich in einzelnen Leistungen als ein würdiger Nachahmer des Mieris und Netscher. Von den wenigen Genrebildern, die von ihm bekannt sind, findet sich in der Dresdener Galerie eine Dame in reicher Kleidung, welche die Laute spielt; in der Münchener Pinakothek ein ähnlicher Gegenstand, ein in weißen Atlas gekleidetes Mädchen, ihre Laute stimmend. In Amsterdam im Jahre 1643 geboren, anfangs von seinem Vater, dann von Jakob Vanloo unterrichtet, ging er — was sehr bezeichnend für die sich verändernde Richtung des Kunstgeschmacks ist — zu seiner weiteren Ausbildung nach Paris. Später folgte er dem Rufe des Kurfürsten von der Pfalz nach Düsseldorf, wo er im Jahre 1703 starb.

Adriaen van der Werff.

(1659—1722.)

Der zuletzt erwähnte Meister war der Lehrer des berühmten Adriaen van der Werff, dessen Werke gegen Ende des 17. Jahrhunderts als des höchsten Preises und Ruhmes würdig erachtet wurden. Ein Künstler von ungemein frühzeitiger Entwickelung und unbestreitbarem Talente, wurde van der Werff durch den Umschwung, welchen das gesammte Geistesleben der europäischen Völker unter dem Einflusse des Zeitalters Ludwigs XIV. erfuhr, von der Bahn abgelenkt, die seiner künstlerischen Thätigkeit von der Natur vorgezeichnet war. Wenn er in wenigen Genrebildern seiner früheren Zeit noch deutlich seinen Zusammenhang mit dem Kreise der Genremaler zu erkennen giebt, so schwindet diese Zusammengehörigkeit später gänzlich bis auf die rein äußerliche Seite des coloristischen Machwerks. Der eigentliche Sinn seiner Kunstweise war, ideale Gegenstände mit den Mitteln der Feinmalerei darzustellen. Doch blieb auch die Technik bei diesem, einen innern Widerspruch enthaltenden, Bestreben nicht unangefochten. Die Absicht, das Aeußerste in der Eleganz und Delikatesse der Ausführung zu erreichen, brachte ihn dahin, daß er der Natur untreu wurde. Er überschritt die natürliche Grenze, welche der Richtung Terburgs und Dows gesteckt war, und gerieth in eine geleckte manierirte Farbengebung, die beinahe das grelle Lustre der Porzellanmalerei annimmt. Vor Allem gilt dies von seiner Behandlung des Nackten, welches sich nicht wie natürliches Fleisch, sondern wie glatt polirtes Elfenbein ausnimmt. Daß im Uebrigen der geistige Gehalt seiner mythologischen und historischen Compositionen sich nicht weit

über die Sphäre eines Lebrun und seiner Nachbeter erheben konnte, ist bei der allgemeinen Richtung jener Zeit auf hohlen Prunk, ceremoniöses Schönthun, wortreiche Scheinbildung und emphatische Schauspielerei nur zu natürlich und selbstverständlich. Von dem Geiste des classischen Alterthums ist bei van der Werff so wenig zu finden, wie von einer kirchlich-religiösen Gesinnung. Die antike Fabel und selbst die biblische Erzählung dient ihm in vielen Fällen nur als Vorwand, um den frivolen Neigungen seiner höfischen Kundschaft entgegen zu kommen. Dabei ist seine Zeichnung im Allgemeinen schwach und läßt kaum glauben, daß unser Künstler, wie versichert wird, mit großem Eifer und Erfolg nach der Antike gezeichnet habe. Das Affectirte in den Stellungen und Bewegungen seiner Figuren mußte seiner Zeit ebenso zusagen, wie sie sich mit Leichtigkeit über den Mangel an Ausdruck und Empfindung in den Köpfen hinwegsetzte. Da stets viele Menschen, bemerkt Waagen treffend, in einem Kunstwerk weniger von dem ihm innewohnenden Leben, als von der eleganten und künstlichen Weise, worin es ausgeführt ist, angezogen werden, so fanden die Bilder des van der Werff bei Fürsten und Herren einen so großen Beifall, daß er nicht im Stande war, allen Anforderungen zu genügen.

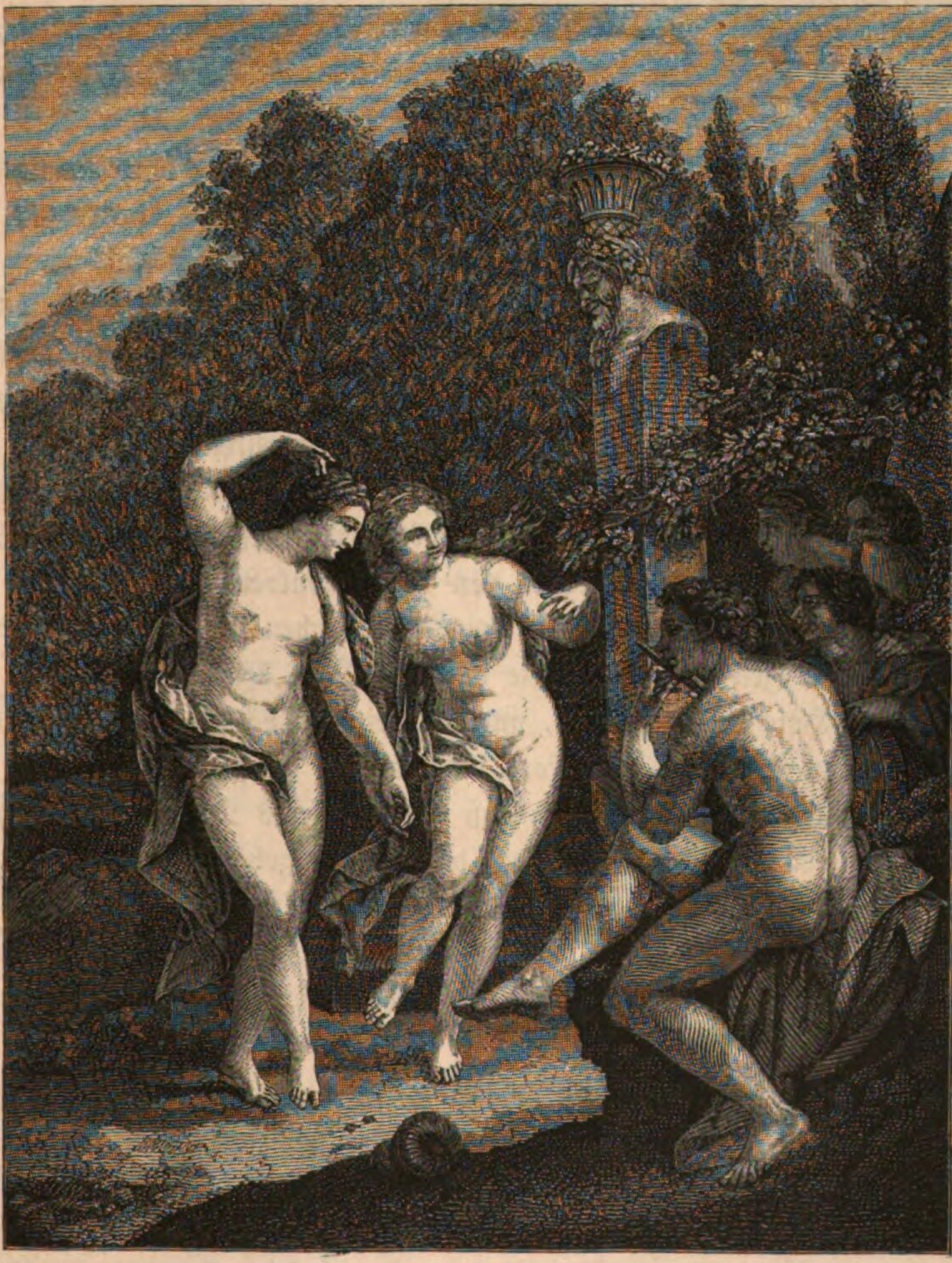
In der That nahm der Carlo Dolci der Rococozeit, wie Mosen unsern Künstler nennt, eine so glänzende Lebensstellung ein und wurde für seine Arbeiten so fürstlich bezahlt, daß er in dieser Beziehung sich mit Rubens und van Dyck vergleichen läßt. Aus niedern Verhältnissen hervorgegangen, hatte er von der Natur nicht nur die künstlerische Befähigung als Mitgift empfangen, sondern auch die Gabe, sich persönlich geltend zu machen. Kralinger-Ambach, ein großes Dorf in der Nähe von Rotterdam, wo sein Vater Mühlenverwalter war, heißt der Ort, in welchem van der Werff im Jahre 1659 das Licht der Welt erblickte. Die Eltern waren uneins über den Stand, für welchen der aufgeweckte Knabe erzogen werden sollte; denn, während die Mutter ihren Liebling schon im Geiste auf der Kanzel stehen sah, wollte der Vater durchaus einen Müller aus ihm machen. Das Schicksal entschied den Streit auf seine Weise. Ein Freund der Familie, welcher bei einem Portraitmaler in Rotterdam in Arbeit stand, hatte zufällig das Talent des kleinen Adriaen an dessen Zeichnungsversuchen kennen gelernt und profezeite dem ehrbaren Müller, daß sein Sohn noch ein berühmter Maler werden würde. Der Vater folgte dem Rathe des Freundes und gab den zehnjährigen Knaben bei Cornelis Picolett, einem Portraitmaler zu Rotterdam, in die Lehre. Seine Eltern gewannen auch bald die

Ueberzeugung, daß sie wohl gethan hatten; denn nach Verlauf einiger Jahre war Adriaen so weit gekommen, daß er für ein von ihm selbstgemaltes Portrait neun Dukaten erhielt, eine Summe, die den Vater in ein so freudiges Erstaunen setzte, daß er dem glücklichen Anfänger den Rath gab, sofort in die Kirche zu gehen und, nachdem er Gott gedankt, einen Dukaten in den Opferstock zu werfen.

Von dem unbedeutenden Portraitmaler, dem er anfangs diente, kam er später zu Eglon van der Neer, der von anderer Seite auf das Talent van der Werffs aufmerksam gemacht worden war. In der Werkstatt dieses Meisters blieb er bis zu seinem siebenzehnten Jahre. Schon damals fand er freigebige und angesehene Gönner, wie Cornelis Brouwer, der vordem Rembrandts Unterricht genossen hatte, dann der ältere Sohn des Govaert Flink, dessen reiche Sammlungen an Kupferstichen, Gypsabgüssen und anderen Kunstgegenständen ihm zu seiner Ausbildung zur Verfügung standen, ferner einen hohen Beamten der Admiralität, Namens Paats, welcher ihm für eine Kindergruppe 350 Gulden zahlte, und einen reichen Kaufmann, Namens Steen, durch dessen Vermittelung er später mit Johann Wilhelm, Kurfürsten von der Pfalz, in Verbindung kam.

Auf die Richtung seines Talents wirkte aber Niemand so stark ein, wie Gerard de Lairesse (1640—1711). Dieser sehr gelehrte Künstler, welcher, in Lüttich geboren, anfangs den Unterricht seines Vaters Renier genoß, später aber die Schule des Bertholet Flemael (1614—1675) in Lüttich besuchte, wurde in seiner Richtung, ebenso wie sein Lehrer, ganz von dem Beispiel des Nicolas Poussin bestimmt. Er hielt jedoch nicht an dem strengen Style Poussins fest, sondern nahm Vieles von dem manierirten Wesen der späteren französischen Schule auf. Namentlich glaubte er wie Lebrun den höchsten Gipfel der Kunst in den mit Allegorien verbrämten Geschichtsbilde zu erblicken. Da Lairesse in seiner idealistischen Richtung fast einzig und allein in den Niederlanden dastand, so erfreute er sich bei dem Ueberhandnehmen französischer Moden eines sehr begreiflichen Ansehens. Die Sitte, Plafonds und Wände in öffentlichen Gebäuden, Schlössern und palastähnlichen Wohngebäuden mit allegorischen Prunkgemälden zu decoriren, beeinträchtigte auch in Holland den gesunden Sinn für realistische Darstellungen. Van der Werff ließ sich deßhalb, gerade so wie Philippe de Champaigne, in seiner ursprünglichen Richtung irre machen und zwang sein Talent hinein in das Joch des vornehmen Modegeschmacks. Der Beifall, welchen einer seiner ersten Versuche auf allegorisch-mythologischem Gebiete

fand, als er im Hause seines Gönners Flink in diesem Sinne ein Deckengemälde ausgeführt hatte, bestärkte ihn in seiner Mißachtung der üblichen Genredarstellungen, und als ihn im weiteren Verlaufe das Schicksal in



Tanzende Nymphen. Nach einem Gemälde des Adriaen v. d. Werff im Louvre.

höfische Kreise brachte, ging er ganz und gar in das antinationale, französische Lager über.

Seine im Jahre 1687 geschlossene Ehe mit einer Nichte des Govaert Flink, Margaretha Rees, setzte ihn in nähere Beziehungen zu den ange-

sehensten Familien von Rotterdam und erhob ihn zu einer glänzenden Stellung im gesellschaftlichen Leben der aufblühenden Handelsstadt. An die Stelle jenes republikanischen Selbstgefühls, welches den Meistern der vergangenen Epoche eigen war, trat bei ihm die Neigung zu äußeren Ehren und Auszeichnungen. Mit Vergnügen ergriff er daher die Gelegenheit, in den Dienst des Kurfürsten von der Pfalz zu treten. Dieser eifrige Kunstliebhaber hatte vor Jahren von dem schon erwähnten Kaufmann Steen ein Werk des van der Werff angekauft, ohne damals den Namen des Künstlers erfahren zu haben. Bei einem abermaligen Aufenthalt in Rotterdam ließ er sich dem Urheber jenes Gemäldes, welches allgemeine Bewunderung gefunden hatte, vorstellen und gab ihm den Auftrag, ein Urtheil Salomo's und sein eignes Bildniß zu malen. Nachdem beide Bilder vollendet waren, begab sich van der Werff persönlich nach Düsseldorf, wo ihm die ehrenvollste Aufnahme zu Theil wurde. Außer der bedungenen Summe von 3000 Gulden empfing er von dem Fürsten ein prächtiges Silberservice. Dann schloß dieser mit ihm einen Contrakt, demgemäß sich van der Werff verpflichtete, gegen ein Jahrgehalt von 4000 Gulden, sechs Monate im Jahre ausschließlich den Aufträgen seines fürstlichen Gönners zu widmen.

Von dieser Zeit an wiederholte van der Werff öfter seine Besuche am kurfürstlichen Hofe zu Düsseldorf, um von seiner Thätigkeit Zeugniß abzulegen. Johann Wilhelm fand fort und fort so großen Gefallen an den weiteren Leistungen des Künstlers, daß ihm die sechs Monate des Jahres, während welcher ihm die Thätigkeit desselben angehörte, nicht mehr genügten. Er bewog ihn, noch drei Monate hinzuzufügen und dafür ein Jahrgehalt von 6000 Gulden entgegenzunehmen. Außerdem erhob er ihn in den Adelstand und suchte ihn durch reiche Geschenke noch mehr an sich zu fesseln.*)

Van der Werff war ehrlich genug, die Bedingungen seines Contrakts aufs strengste zu erfüllen. Vergebens wandte sich daher der König von Polen, August II., bei seinem Aufenthalt in Rotterdam persönlich an unsern Künstler, um ihn zur Ausführung zweier Gemälde zu vermögen. Der Meister schlug ihm die Bitte ab mit Hinweis darauf, daß seine Zeit dem Kurfürsten gehöre. Der König wandte sich darauf an Johann Wilhelm und dieser übersandte dem Bittsteller in zuvorkommender Weise zwei frühere Werke

*) Der eitle Maler versäumte nicht, seinem Namen später bei der Bezeichnung seiner Werke stets den Chevalier hinzuzufügen.

seines Hofmalers, von denen er vielleicht vermuthen mochte, daß sie einer gewissen Passion des genußsüchtigen Monarchen besonders entsprächen, das eine den von seinen Töchtern trunken gemachten Lot in der Höhle Engaddi, das andere einen Pseudo-Arkadier im traulichen Tête-à-Tête mit einer nicht sehr decenten Schönen (die sogenannte „Schäferscene") darstellend, beide noch jetzt in der Dresdener Galerie befindlich.

Im Jahre 1716 verlor van der Werff seinen fürstlichen Gönner und Freund durch den Tod. Der Verlust ging ihm sehr zu Herzen. In materieller Beziehung erlitt er dadurch schwerlich eine Einbuße; denn neun Monate jährlicher Arbeitszeit ließen sich für ihn in freier Benutzung besser verwerthen als im Dienste des Kurfürsten. Drei Bilder, welche er im Jahre 1717 an den böhmischen Grafen Franz Joseph Czernin von Chudenicz verkaufte, trugen ihm 10,000 Gulden ein. Alle drei, eine Magdalene, eine heilige Familie und das berühmte Urtheil des Paris, für welches er 5500 Gulden angesetzt hatte, bewahrt jetzt ebenfalls die Dresdener Galerie. Den zuletzt erwähnten Gegenstand in einer anderen Composition malte er im folgenden Jahre für den Herzog Philipp von Orleans um den Preis von 5000 Gulden.

Der angestrengte Fleiß, mit welchem van der Werff arbeitete, wirkte mit zunehmendem Alter schwächend auf die Gesundheit des Meisters ein. Im Jahre 1720 begann er zu kränkeln und vermochte sich nicht wieder zu erholen. Zwei Jahre später schied er aus dem Leben, seine Wittwe und eine Tochter, die ihn allein von fünf Kindern überlebte, zurücklassend.

Die meisten Gemälde van der Werffs befinden sich jetzt in der Münchener Pinakothek, wohin sie seiner Zeit von Düsseldorf mit anderen kurfürstlichen Kunstschätzen überführt wurden, darunter die mit allegorischer Geschmacklosigkeit aufgeputzten Medaillen-Bildnisse des Kurfürsten und seiner Gemalin, dann beide Personen noch einmal in ganzem Ornate mit theatralischer Attitude, und eine Folge von 16 Bildern aus dem Leben Jesu, von denen die Anbetung der Hirten wohl den ersten Preis verdient. Unter dem ganzen Vorrathe der Pinakothek, welcher 29 Gemälde des Meisters umfaßt, befindet sich nur ein eigentliches Genrebild, eine alte Frau mit einem Lichte darstellend, die mit sichtlicher Freude dem Ständchen zuhört, welches ihr von einigen Knaben vor dem Fenster, vielleicht zu ihrer Geburtstagsfeier, dargebracht wird. Als ein anderes, nicht minder liebenswürdiges Bild, in welchem sich van der Werff als Geistesverwandter des Dow und Mieris zu erkennen giebt, erwähnt Waagen ein Gemälde in

Buckinghampalace, welches einen Knaben mit einem Spanferkel und ein Mädchen mit einem Kätzchen darstellt. Von den im Ganzen übel ausgefallenen Versuchen unseres Künstlers, lebensgroße Figuren zu malen, findet sich eine Probe in der Münchener Pinakothek, nämlich eine büßende Magdalena in der Felsenhöhle, mehrere andere, zum Theil grau in grau gemalte, in der Galerie zu Cassel. Außer den zum größten Theil schon erwähnten Bildern des Meisters in der Dresdener Galerie verdient noch angemerkt zu werden, die bekannte, oft copirte Verstoßung der Hagar, eine Composition, die auch in München wiederkehrt.

Die große Zahl der Schüler und Nachfolger des Adriaen van der Werff weist nur mittelmäßige und untergeordnete Talente nach. Am nächsten steht ihm sein jüngerer Bruder Pieter van der Werff (1665—1718).

IX.

Holländische und deutsche Meister

des 17. Jahrhunderts.

Die Landschaftsmalerei.
Das Viehstück.
Die Marine- und Architekturmalerei.
Das Stillleben, Blumen- und Fruchtstück.

Sowie die rasche und üppige Entwickelung der Genremalerei in den Niederlanden mit Recht als eine Aeußerung des nationalen Selbstgefühls betrachtet werden muß, welches, im langjährigen Kampfe für politische und religiöse Freiheit erstarkt, heimische Sitte und Lebensweise über Alles schätzte und erhob und deshalb die Kunst antrieb, den realen Boden des Volkslebens zu betreten, um aus dem vollen Dasein der Gegenwart ihr Werk zu gestalten, so läßt sich auch der ungemeine Aufschwung der Landschaftsmalerei und ihr vielgestaltiges Wesen während derselben Zeitepoche, der Hauptsache nach, als ein Ausfluß desselben nationalen Geistes, desselben vaterländischen Sinnes erklären, welcher den Charakter und die Eigenthümlichkeit der heimatlichen Erde als ein Höchstes und Bestes betrachtete.

Allerdings nahmen mit den Niederländern gleichzeitig auch alle übrigen Nationen, die in der Kunstgeschichte eine Rolle spielen, Theil an der Ausbildung der Landschaftsmalerei. Der Sieg des realistischen Kunstprincips, welches im 17. Jahrhundert trotz vereinzelter Gegenbestrebungen sich Bahn brechen mußte, wenn überhaupt eine Fortentwickelung der Kunst möglich werden sollte, führte zu der größten und herrlichsten Eroberung, die die Malerei machen konnte, indem ihr die Landschaft, die Natur in ihrer allgemeinen Erscheinung, als ein unendliches, nie zu erschöpfendes Darstellungsgebiet zufiel. Zunächst war es freilich nur die italienische Landschaft, die als ein würdiger Gegenstand der malerischen Darstellung betrachtet wurde. Es war der klassische, kunstgeweihte Boden, welcher die Begeisterung wachrief, es war der Boden, auf dem einst das mächtigste Volk des Alterthums erstanden, von dessen Größe noch so manche hohe Säule, so mancher stolze Bogen zu reden wußte. In diesem Sinne war die italienische Erde ein

Ideal, ein Unvergleichliches, dessen angeborene oder anerschaffene Schönheit in den Formationen der Erdoberfläche, in der Gestalt der Bäume, in der Transparenz der Luft, in der Tiefe des Aethers damit zugleich zu der absoluten landschaftlichen Schönheit wurde. So aufgefaßt nahm die Landschaft anfangs einen eigenthümlich ernsten und einseitigen Typus an. Die Vorstellung, daß das Naturgemälde einen bestimmten Gedanken aussprechen, daß es durch hineingelegte Beziehungen auf das allgemeine oder historische Schicksal des Menschengeschlechts eine poetische Stimmung anregen müsse, blieb lange in unangefochtener Geltung und konnte erst beseitigt werden, als der nordische Realismus die Weiterbildung der neuen Gattung den Akademikern aus der Hand nahm. Zwar blieb nach wie vor die klassicistische oder episch-idyllische Richtung in der Landschaftsmalerei bei den in Italien eingebürgerten cisalpinischen Meistern, sogut wie bei den Italienern, vorherrschend, und die glänzenden Resultate, welche Dughets und Claude Lorrains feines Naturgefühl mit Hülfe einer vorgeschrittenen Technik erzielten, zogen auch viele der zugewanderten Holländer in dieselbe Bahn. Aber den Gipfel der Vollendung, verbunden mit der größten Mannigfaltigkeit, erreichte die Landschaftsmalerei erst, als sie nur noch durch malerische Rücksichten bestimmt wurde, als sie von allem historischen, symbolischen, allegorischen und poetischen Zwange befreit, sich in freier Wahl unbedingt jedem Naturreiz hingeben, jeden Beleuchtungs- und Farbeneffect als Motiv aneignen konnte.

Die ersten erfolgreichen Versuche der Niederländer, die heimische Landschaft von der Historie zu emancipiren, fallen in das letzte Drittel des 16. Jahrhunderts. Jan Breughel bekundet bereits ein sehr gründliches Studium aller Einzelheiten der freien Natur, namentlich aber des Pflanzen- und Baumwuchses. Indeß erstickte das Uebermaß der Farbe, die Masse des Details den von ihm beabsichtigten Eindruck der Naturwahrheit. Seine Malereien sind noch bunt und schwer in der Farbe, haben nur ausgeführte Vorgründe, aber keine Tiefe und Ferne. Es fehlt ihnen noch die Einheit der Beleuchtung, durch welche die allgemeine Stimmung, die Harmonie der einzelnen Farbentöne bedingt wird; es löst sich das Nahe noch nicht von dem Fernen in der Weise, daß die Zwischenräume sich deutlich fühlbar machen. Licht und Luft entbehren noch der feinen Beobachtung, die von der Detailausführung nothwendig etwas opfern muß, um eine höhere Wahrheit des Ganzen zu erzielen.

So kleinlich und ängstlich wie Breughel und die ihm verwandten

flamändischen Landschafter faßten die gleichzeitigen Italiener und in Rom lebenden, von italienischem Geiste beseelten Niederländer die landschaftliche Natur nicht auf. Der Charakter des Landes lenkte den Blick über das Zunächstliegende hinaus in die blaue Ferne. Die mannigfaltigen Formationen der Erdoberfläche, das reiche Panorama, welches die Natur, verbunden mit den von Menschenhand aufgeführten Werken, vor dem Auge ausbreitete, dazu die Transparenz der Luft, die die Umrisse der Körper bis zu den fernsten Berglinien mit Schärfe und Bestimmtheit hervortreten läßt, gewöhnte das Auge an eine freie Umschau, an einen weiten Blick, der das Ganze beherrscht und in sich aufnimmt. Nur ein auf solche Weise gebildetes Auge vermag, von dem Einzelnen und Naheliegenden unbeirrt, dem Stück des Weltganzen, welches vor ihm liegt, eine Seele zu leihen. Nur ein solches Auge gewahrt hinter der äußeren Erscheinung der Dinge ein geistiges Wesen, welches bald im Sonnenglanze mild und freundlich lächelt, bald ernste und erhabene Züge annimmt, bald melancholisch düster darein schaut, bald in fürchterlicher Größe den Menschen an seine Gebrechlichkeit, an den Unbestand alles Irdischen erinnert.

Die Vorstudien zur vollkommenen Ausbildung der Landschaft konnten daher nur im Süden gewonnen werden. In der That bildeten sich auch die ältesten Meister der Niederlande unter dem Himmel Italiens. Hier schulten sie ihren Blick an den klaren Wirkungen des Sonnenlichts, hier befreite sie die plastische Bestimmtheit aller Formen von dem Hange zum Phantastischen, zum bunten Vielerlei. Einer der ersten und bedeutungsreichsten dieser Meister war bekanntlich Paul Bril aus Antwerpen (1556 bis 1626). Er legte im Verein mit Annibale Caracci den Grund, auf welchem die beiden Poussin und Claude Lorrain später fortbauten. Jenen französischen Meistern gingen noch voraus Rubens und Elzheimer, jeder auf seine Weise, der eine frei und groß, der andere zierlich und sorgsam auf der gewonnenen Grundlage fortwirkend. Der deutsche Meister bewegte sich bereits ziemlich ungezwungen auf dem neuen Gebiete, auf welchem er die mannigfaltigsten Beleuchtungsarten einführte; aber dem gewaltigen Genius des großen Brabanters blieb es vorbehalten, mit der ihm eigenen Kühnheit zuerst die Züge der heimatlichen Erde aufzugreifen, um aus ihren Elementen landschaftliche Bilder voll von tiefem Naturgefühl und hohem malerischen Reize zu gestalten.

Wir haben nun wieder dieselbe Erscheinung, die wir bei der Entwickelung der Genremalerei beobachten können. Von den katholischen Nieder-

landen geht die Anregung zum Anbau des neu eroberten Gebietes aus, aber die Holländer dringen bald danach tiefer ein mit einer ganzen großen Schaar reichbegabter Talente, um die terra nova gewissermaßen für sich in Besitz zu nehmen. Die bereits ausgebildete Kunstliebe der besseren Stände Hollands nährte und entwickelte sich mehr und mehr in demselben Grade, wie die Entdeckungen malerischer Reize und Schönheiten in dem weiten All der sichtbaren Welt zunahmen und für die Darstellung benutzbar wurden. Das gesteigerte Bedürfniß der reichen Patrizier, die Wände ihrer Wohnzimmer und Salons mit Gemälden zu schmücken, rief andererseits wieder die Talente zu regem Wetteifer wach, sodaß in einem verhältnißmäßig kurzen Zeitraum von etwa 30 Jahren (1620—1650) die Landschaft im weitesten Sinne des Wortes zur vollendetsten Ausbildung gelangte.

Die reinste und edelste Form der Landschaft ist diejenige, welche die Natur in ihrer ganzen Freiheit und Größe zeigt, den Blick in ihre Tiefe hineinzieht oder zu ihren Höhen erhebt, sodaß das menschliche Dasein mit seinem kleinen Interessen darüber vergessen wird. Menschliches Thun tritt dann nur in enger Zusammengehörigkeit mit dem ganzen Leben der Natur auf. In dieser Form erscheint die holländische Landschaft nur bei wenigen großen Meistern. Am reichsten sind die Zwischengattungen vertreten, welche Landschaft und Genre in einem ununterbrochenen Stufengange verbinden, wie denn auch viele Genremaler mit Erfolg Landschaften gemalt haben und wiederum mancher Landschafter erst durch die genreartige Scene, mit welcher er den Vorgrund schmückt, seinem Werke ein lebendigeres Interesse zu verleihen wußte. Der Charakter der holländischen Landschaft, in welcher das Weideland mit seinen Hirten und Herden eine vorwiegende Rolle spielt, lenkte weiterhin das Talent begabter Künstler auf naturgetreue Darstellung der weidenden Thiere, und der Beifall, welche das gelungene Portrait eines Ochsen, eines Pferdes, einer Schaffamilie u. s. w. gab, führte zu einer Absonderung des Viehstücks von der Landschaft, sodaß diese nebensächlich, jenes zur Hauptsache wurde. Auch Viehstück und Genre vermischten sich wieder, namentlich bei den Pferdemalern, die das schöne Thier in seinem vollen Glanze nicht wohl ohne den Reiter zeigen können, dem es zur Reise, zur Jagd, zum Kriege seine Dienste widmet.

Fast ein ebenso verbreitetes Element der holländischen Tiefebene wie die Wiesen sind die Gewässer in ihren verschiedenen Formen und Nutzungen als Flüsse, Kanäle, Seen und Teiche. Die Darstellung des Nassen stellte die Kunstfertigkeit auf eine schwere Probe, namentlich in Bezug auf die

Spiegelung der Luft, der Wolken und der festen Gegenstände. Noch bewunderungswürdiger zeigt sich die fortgeschrittene Technik bei den Künstlern, welche sich vom Festlande zur See wandten. Bald wiegt hier noch die Küste mit ihrem von Fischern und Schiffen belebten Strande, mit ihren Häusern, ihren großen und kleinen Fahrzeugen vor. Dann aber tritt sie weiter zurück oder verschwindet ganz, um dem offenen Meere Platz zu machen. Die Landschaft geht von der Küstenansicht, vom Hafenbilde zum eigentlichen Seestück über. An die Stelle der Bäume, Hügel und Bauten treten Schiffe mit leuchtenden Segeln und flatternden Wimpeln. Die Marinemalerei sondert sich dann wieder als ein eigner Zweig von der Seemalerei ab, indem die detaillirte Darstellung der Schiffe in ihren verschiedenen Gattungen und Situationen, bei ruhiger See, bei stürmischem Wetter, bei vollem Orkan, in friedlicher Fahrt, wie unter dem Donner feindlicher Geschütze zur Hauptsache wird.

Weiterhin entsteht als eine noch besonders gepflegte Spielart der Landschaft, die Architekturmalerei. Die freie Natur tritt zurück vor den Werken, welche dem Menschen Schutz gegen die Einflüsse des Klimas gewähren, sei es nun ein einzelnes Haus, zerstreute Bauernhütten, die noch mit der Landschaft verwachsen sind, sei es eine geschlossene Straße, ein freier Platz mit stattlichen Bürgerhäusern, Kirchen und öffentlichen Gebäuden, welche von dem Leben und Weben der Naturmächte kaum noch eine andere Spur als den freien Himmel und eine grüne Baumreihe blicken lassen.

Das landschaftliche Element verschwindet endlich vollends bei der Darstellung der Innenräume von bewohnten oder für öffentliche Zwecke bestimmten Bauwerken und ihrer Ausstattung an Gegenständen des Schmuckes und des Gebrauchs. Sie erfreuen das Auge durch die mannigfachen Wirkungen und das Spiel des Sonnen- oder Kerzenlichts, welches die Dinge hier in klarer Bestimmtheit und Helle erscheinen läßt, dort durch Reflexe aus dem Schatten hervorhebt und weiterhin in mysteriösen Dämmerschein einhüllt. Darstellungen solcher Art finden ihren Werth lediglich in dem malerischen Reize der Lichtwirkungen und der feinsten und saubersten Ausführung der Details. Vor Allem ist dies da der Fall, wo die Schönheit der Architektur und das dadurch bedingte geistige Interesse nicht mit ins Spiel kommt.

Wie aus der Landschaft, aus der Darstellung des freien Raumes, durch Hervorhebung und Naherückung eines dazu gehörigen Gegenstandes

das Viehstück, das Marine- und Architekturbild entsteht, so gehen aus der Schilderung geschlossener Räume, welche nur den annehmlichen Erscheinungen des kosmischen Lebens Zutritt gewähren, die drei engverbundenen Gattungen des Stilllebens, des Blumen- und Fruchtstücks hervor. Der unersättliche Realismus jener Zeit greift nach Allem, was farbigen Reiz hat und durch den Zutritt sonniger oder künstlicher Beleuchtung einen festtäglichen Glanz erhält. Die Stoffmalerei spielt schon in den Conversationsstücken eine hervorragende Rolle. Sie löst sich von der Genremalerei ab, während das Blumen- und Fruchtstück gewissermaßen als ein letzter Ausläufer der Landschaftsmalerei betrachtet werden kann. Die Blumen erscheinen bald in Form von Kränzen zum Schmuck eines andern Gegenstandes, eines plastischen Bildwerks, eines Prachtgefäßes und dergl., bald in Form eines Straußes, in prächtiger Fülle aus einer kostbaren Vase hervorquellend, bald ungekünstelt mit Früchten und anderen Dingen zusammengruppirt. Gemeinlich fehlt es auch nicht an geflügelten Insekten, an kleinen Vögelchen und anderem Gethier, welches zwischen Blättern und Blüten sein stilles Dasein genießt. Zu den Früchten gesellen sich fernerhin noch andere Eßwaaren. Auf sauber gedeckter Tafel ist ein Frühstück angerichtet, so delikat und einladend, daß der Beschauer selbst in die angenehme Stimmung eines eingeladenen Gastes versetzt wird. Neben Austern, gesottenen Hummern, Braten, Confekt und ausgesuchtem Obste fehlt auch das Getränk nicht, und goldig erglänzt im Schimmer des einfallenden Sonnenlichtes der Wein im halbgefüllten Glase. Doch nicht nur in dieser gewählten Form kennzeichnet der holländische Comfortmaler die Wohlhäbigkeit eines guten Bürgerhauses; er führt uns auch ein in Küche und Vorrathskammer, um deren Reichthümer und appetitliche Nettigkeit zu zeigen. Da sind Wild und Geflügel aufgespeichert und andere Viktualien, die noch der Zubereitung harren; daneben glänzt das blankgescheuerte Kochgeschirr, Fässer, Töpfe und Tiegel zu mannigfachem Gebrauch, Körbe mit Kraut, Kohl und anderem Gemüse, alles ist in bester Weise vorhanden; selbst Schaufel und Kehrbesen fehlen nicht, um das wohlgeordnete Hauswesen in seiner stattlichen Einrichtung, seiner gastlichen Behaglichkeit zu zeigen. Endlich finden sich auch wohl allerhand durch ihren Gebrauch verwandte Geräthe und andere Dinge verschiedener Art zu einer malerischen Gruppe vereinigt: Schüsseln, Teller, Vasen, Dosen, Pokale u. s. w. aus kostbaren Stoffen, Gold, Silber, Emaille, Krystallglas, Porzellan, auch wohl Gegenstände, die auf Kunst und Wissenschaft Bezug haben, musikalische, chemische,

mechanische Instrumente, Globen, Bücher und dergl., wobei mit Anspielung auf die Vergänglichkeit alles Menschenwerks, Todtenschädel und Sanduhr nicht zu fehlen pflegen.

I. Landschaft und Viehstück unter italienischem Einfluß.*)

Philipp Wouverman.

(1620—1648.)

Den Uebergang vom Genre zur Landschaft und zum Thierstück vermitteln am besten die Werke des Philipp Wouverman, eines der fruchtbarsten Talente, welche die Kunstgeschichte kennt. Er wurde 1620 in Haarlem geboren und war ein Schüler des Jan Wynants, von welchem Meister später die Rede sein wird. Obwohl er sein Vaterland niemals verlassen hat, so hielt er doch nicht an dem Charakter der holländischen Landschaft fest, band sich auch in der figürlichen Staffage nicht an seine Nationalität. Die Richtung, welche er einschlug, war ohne Zweifel das Resultat seiner näheren Bekanntschaft mit Pieter van Laar**) und den Werken dieses Meisters, welcher, seit 1639 von Rom zurückgekehrt, sich in Haarlem niedergelassen hatte. Wie dieser, so legte auch er sich vornehmlich auf die Darstellung des Pferdes, jedoch so, daß er vermöge seines angeborenen Geschmacks, seiner Neigung zum Gefälligen, das schönste und edelste Thier, mit welchem der Mensch verkehrt, in feinerer Bildung und meist auch in stolzerer Haltung vorführt. Nur in den Bildern seiner ersten Periode, in welcher auch

*) Die Reihe der holländischen Maler des 17. Jahrhunderts, welche sich mit der Darstellung der freien Natur, der Haus- und Jagdthiere, der inneren und äußeren Ansicht von Gebäuden, der Blumen, Früchte, Geräthschaften, Werkzeuge und anderer lebloser Dinge befaßten, ist noch um Vieles größer als die Zahl der Genremaler. Leider gestatten die Grenzen, welche uns gesteckt sind, nicht, auch nur auf die vornehmsten und bedeutendsten Meister, deren Schöpfungen dem gedachten Kreise angehören, näher einzugehen, über ihre Entwickelung und ihre Lebensschicksale, — von denen zudem häufig nur sehr dürftige Nachrichten auf uns gekommen sind, — in umfänglicher Weise Bericht zu erstatten. Wir müssen uns daher mit dem Versuche begnügen, einen allgemeinen Ueberblick über die einschlagenden Leistungen zu geben.

**) Vergl. Seite 420.

seine Färbung noch nicht die Klarheit, Brillanz und Weiche besitzt, welche das Colorit seiner späteren Arbeiten auszeichnet, haben die Pferde noch Klumpfüße, eingebogene Rücken und plumpe Bäuche. Später stand er zu dem Bamboccio als Pferdemaler in ähnlichem Verhältniß wie etwa Terburg als Genremaler zu Adriaen Brouwer.

Wouverman erreichte nur ein mäßiges Alter, indem er schon im Jahre 1668 starb. Trotz der verhältnißmäßig kurzen Zeit seines Wirkens hat er vielleicht mehr als tausend Bilder gemalt; denn Smith führt in seinem Cataloge gegen 800 bekannte Gemälde unseres Meisters auf. Vieles darunter ist jedoch Schnellarbeit und bleibt unter dem Vermögen des Malers. Fast alle seine Bilder haben eine gewisse Familienähnlichkeit. Auf den wenigsten wird man den bekannten Schimmel vermissen, der gewöhnlich als Hauptlichtmasse die Mitte seiner Bilder einnimmt. Er zeigt im Uebrigen seinen Lieblingsgegenstand, das Pferd, in den verschiedenartigsten Situationen und Verwendungen, bald im Stalle ruhend oder fressend, bald auf der Landstraße in seiner Eigenschaft als Zugthier, bald als Handelsartikel auf dem Roßmarkt, bald an der Schmiede, wo ihm ein Hufeisen erneuert wird, dann beritten von vornehmen Herren und Damen, die zur Jagd ausziehen, weiterhin auf der Jagd selber im raschen Laufe einhersprengend, endlich und mit besonderer Vorliebe als Streitroß im wilden Gefechte mit Kriegern und Räubern. Das dramatische Leben, welches in solchen Scenen, namentlich in denen der letzteren Art herrscht, macht die Composition oft in hohem Grade anziehend. Auch dem Humor ist nicht selten ein Plätzchen — mitunter nicht ganz passend zu dem Ernst der Situation, — eingeräumt. Die heitere Laune, welche ohne Zweifel ein hervorstechender Charakterzug Wouvermans war, scheint auch da ihr Recht gefordert zu haben, wo der Meister die Schrecknisse des Krieges mit erschütternder Wahrheit darstellt.

Keine Galerie bewahrt eine so große Anzahl trefflicher Bilder dieses Meisters als die Dresdener, wo man sein Talent von allen Seiten kennen lernen kann. Aus seiner Frühperiode, in welcher er nicht selten biblische Scenen in genreartiger Weise und zwar mit Rücksicht auf die Möglichkeit, Pferde anzubringen, behandelte, sieht man hier die Predigt Johannes des Täufers und die Verkündigung der Hirten; aus der Zeit seiner vollen Reife den berühmten Pferdestall, einen Kampf zwischen spanischen Reitern und aufständischem Landvolk, einen Roßmarkt, ein Kapuzinerkloster, in welchem Arme, Kranke und Lahme gespeist werden, ein Reitergefecht bei einer brennenden Windmühle. Auch die Eremitage zu Petersburg enthält viele

vortreffliche Gemälde des Meisters, unter Anderem eine Hirschjagd; ferner ist er zahlreich vertreten in der Münchener Pinakothek, den Galerien zu Wien und Cassel, dem Louvre, den Museen zu Amsterdam und Haag.

Wouverman hatte zwei jüngere Brüder, die von ihm unterrichtet wurden und ihm in einzelnen Leistungen nahe kamen, Peter (1626—1683) und Jan (1629—1666).

Etwas früher fällt die Thätigkeit eines, derselben Richtung angehörigen Meisters, der auch als Lehrer Wouvermans genannt wird: Jan Cornelis Verbeck, der jedoch mehr durch seine Radirungen als durch Gemälde bekannt geworden ist. Verwandten Geistes und ebenfalls von Pieter van Laar angeregt war Henrik Verschuring aus Gorcum (1627—1690). Die spätere Zeit brachte noch in Jan van Huchtenburgh aus Haarlem (1646—1733) einen tüchtigen Meister in der Darstellung von Kampf-, Kriegs- und Räuberscenen hervor.

Nicolas Berchem.

(1624—1683.)

Weit zahlreicher als die Pferdemaler sind diejenigen Landschafter, welche vornehmlich Heerden mit ihren Hirten auf der Weide darstellten und in der Malerei dieselbe idyllische Richtung verfolgten, die in der Literatur durch die italienische Schäferpoesie aufgekommen war. Die Bühne zu solchen Scenen konnte nicht wohl anders als der italienischen Landschaft entnommen sein. Der berühmteste Meister dieser Gruppe ist Nicolas Berchem, über dessen Leben um so mehr Anekdoten in Umlauf gekommen sind, je weniger Thatsächliches darüber bekannt geworden ist. Schon über den Umstand, der ihm den Namen Berchem verschaffte, existiren mehrere Versionen, von denen indeß keine auf Wahrheit beruhen dürfte. Berchem wurde wahrscheinlich 1624 in Haarlem geboren und anfänglich von seinem Vater, einem untergeordneten Maler, unterrichtet. Später soll er bei Jan van Goyen und verschiedenen anderen Meistern seine Ausbildung gesucht haben. Sein eigentlicher Lehrer scheint indeß Jan Baptist Weenix (1621—1660)

gewesen zu sein. Dieser Künstler zeichnet sich mehr durch die Vielseitigkeit als durch die Tiefe und Kraft seines Talentes aus. Außer Viehheerden, Schafen und Ziegen mit italienischer Landschaftsstaffage malte er gelegentlich auch Genrestücke in der Weise des Franz van Mieris, Stillleben, todtes Wild und Geflügel, ferner Seeküsten mit Fischer- und Räuberscenen. Jedenfalls wird Berchem bald seinen Meister übertroffen haben, da er ihn sowohl in der Schönheit der Färbung wie an Naturgefühl bei weitem überragt. Seine Reise nach Italien ist zwar nicht durch bestimmte Nachrichten, wohl aber durch die Eigenthümlichkeit seiner Gemälde, die ein ziemlich genaues Studium der landschaftlichen Natur des Südens erkennen lassen, nachzuweisen. In späteren Jahren stand Berchem längere Zeit im Dienste des Grafen von Bentheim, oder hielt sich wenigstens auf dem Schlosse gleichen Namens auf. Von seiner Ehegattin berichtet die böse Fama ähnliche Dinge wie von Dürers „Rechenmeisterin“. Wenn diese, wie es heißt, ihren Gatten von oben durch ein Guckloch mit den Augen controlirte, so that es jene von unten mittels des Gehörs. Berchem soll nämlich die Angewohnheit gehabt haben, während des Malens ein Lied zu trällern. Sobald nun die Frau, die unter dem Atelier ihre Küche oder ihre Wohnstube hatte, bemerkte, daß eine längere Pause in dem Gesange eintrat, klopfte sie mit einem Stocke an die Decke, um den Säumigen zur Arbeit anzutreiben. Seine letzten Lebensjahre verbrachte der Meister in Haarlem, wo er 1683 gestorben ist.

Auffallend ist bei Berchem das frühzeitige Erlahmen seines bedeutenden Talents. Während er in jüngeren Jahren sich oft zu einer großartigen Auffassung der Natur erhebt, dabei die Thiere mit seltner Treue in ihrer äußerlichen Bildung, wie ihren charakteristischen Stellungen und Bewegungen darstellt, auch in der Mannigfaltigkeit der Compositionen den Reichthum seiner Phantasie entwickelt, wird er schon in seinen mittleren Jahren trivial, langweilig und manierirt. Die Begierde, Geld zu gewinnen, vielleicht auch die drängende Habsucht seiner Frau, mag den gutmüthigen Mann wohl dahin gebracht haben, daß er den einmal erlangten Ruf als melkende Kuh betrachten zu können glaubte. Am glücklichsten war der Meister in einfachen Scenerien, in absichtsloser Schilderung des mit der Natur noch in Eins verwachsenen Lebens der Hirten und Ackerbauer: hier zeichnet er einen Hirten inmitten der lagernden Heerde, dort eine Hirtin, die das Vieh durch eine Furth treibt, oder am Fuße eines verfallenen Tempels ihre Schafe weiden läßt; dann wieder sieht man Männer und Frauen mit ländlichen

Arbeiten beschäftigt; auch an zarteren Regungen des Herzens fehlt es nicht, wenn ein Hirt in der Abendstille der Flöte süße Melodien entlockt und das geliebte Mädchen mit Wohlgefalleu den Tönen lauscht. Bisweilen glückt ihm auch eine Scene des Jagdlebens mit bewegten Thier- und Menschen-



Italienische Landschaft. Nach Nicolas Berchem.

figuren. Seine Versuche auf anderen Gebieten, namentlich wenn es ihm einfiel, Bilder von größeren Dimensionen, wohl gar mit lebensgroßen Figuren zu malen, fielen immer unglücklich aus. Hauptwerke des Meisters sind: eine felsige, stark bewässerte Thallandschaft mit Hirten und Vieh in der Dresdener Galerie; ein Fuhrmann, vor einem Wirthshause haltend,

im Berliner Museum, Hirt und Hirtin vor ihrer Hütte sitzend, im Hintergrunde ein See, im Belvedere zu Wien; eine felsige Landschaft mit Hirten, welche ihr Vieh durch eine Furth treiben, im Louvre; eine Wildschweinsjagd im Haager Museum; eine Landschaft mit steinerner Brücke und Wasserfall in der Eremitage zu Petersburg, welche im Ganzen 18 Bilder von Berchem, aber nur wenige seiner besseren besitzt. Endlich ist noch die unter dem Namen Le Fagot (der Reisbündel) berühmte Landschaft in der Sammlung des Lord Ashburton zu erwähnen. Man kennt von Berchem auch 58 Radirungen, darunter einige von vorzüglicher Schönheit.

Karel Dujardin.

(1625—1678.)

Nahe verwandt mit Berchem erscheint in der Wahl seiner Gegenstände der auch wohl als sein Schüler bezeichnete Karel Dujardin aus Amsterdam. Er steht zwar an Produktivität dem ersteren nach, hat aber dafür den Vorzug größerer Strenge und Gewissenhaftigkeit in der Schilderung der Natur nach der Natur. In der Erfindung ist er unbestritten dem Berchem überlegen, wie er denn auch ein beweglicheres Talent zu erkennen giebt. In den Volksscenen, die er bisweilen malte, waltet meist ein ergötzlicher Humor; auch im Portraitfach konnte er sich sehen lassen, während Historie und Göttersage bei ihm ebenso unerquicklich sind wie bei jenem. Dujardin theilte mit Poussin die Vorliebe für den Aufenthalt in Italien, von welchem Lande er sich nach seiner ersten Studienreise nur wenige Jahre trennte, um dann für immer dorthin zurückzukehren. Er wurde höchst wahrscheinlich im Jahre 1625*) geboren und bildete sich in der Schule des Paul Potter. Nachdem er zur Vollendung seiner Studien nach Rom gegangen war, fand er dort mit seinen Gemälden soviel Anklang, daß er vorerst nicht an Rückkehr dachte. Als er dann später seine Heimat wieder besuchen wollte, blieb er in Folge seines Hanges zu Zerstreuungen und Vergnügen in Lyon in einem Wirthshause hängen, dessen um mehrere Jahre ältere Inhaberin an dem lustigen Maler Geschmack fand. Das Verhältniß zwischen Beiden führte zu einer Ehe, welche indeß den Meister

*) Waagen a. a. O. II. S. 180. Note.

keineswegs glücklich machte. Nach mehrjährigem Aufenthalte in seiner Vaterstadt, wo er sich etablirt hatte, überfiel ihn eines Tages, als er seinen vornehmsten Gönner G. Reynst, der nach Rom reisen wollte, eine Strecke weit zu Schiffe begleitete, eine unwiderstehliche Sehnsucht nach dem schönen Süden, welche durch den Gedanken, daß er seiner keifenden Gattin entfliehen könne, noch gesteigert wurde. Statt in Texel umzukehren, blieb er auf dem Schiffe und vertröstete seine Frau brieflich auf seine baldige Rückkehr; doch sollte sie ihn nicht wiedersehen. Er nahm zuerst seinen Aufenthalt in Rom, dann in Venedig, wo er, schon seit mehreren Jahren leidend, im November 1678 starb.

In den deutschen Galerien sind Werke Dujardins nur vereinzelt anzutreffen. Die reichste und kostbarste Sammlung bietet das Louvre dar, demnächst die Eremitage zu St. Petersburg und die Museen im Haag und in Amsterdam. Im ersteren sind als Hauptwerke zu nennen: eine Viehweide in felsiger, durch einen Wasserfall belebter Gegend (vom Jahre 1646) und sein berühmter Charlatan (vom Jahre 1657). Wie Berchem, so hat auch Dujardin sich mit Kupferätzen befaßt. Die Zahl der von ihm radirten Blätter beläuft sich auf 52.

Johann Lingelbach. (1625—1687.) Johann Heinrich Roos. (1631—1685.)

Von den übrigen Malern, die sich vornehmlich in dem Gleise des Berchem und Dujardin bewegten, bisweilen auch an Wouverman erinnern, sind noch anzuführen Jan Baptist Weenix, von welchem bereits oben die Rede war, dann zwei Deutsche, Johann Lingelbach aus Frankfurt am Main und Johann Heinrich Roos aus Otterndorf in der Rheinpfalz. Der erstere (1625—1687) siedelte, nachdem er Italien besucht, nach Amsterdam über. Der Charakter seiner Compositionen läßt in ihm einen Schüler Wouvermans vermuthen, welchem Meister er auch oft in der Weiche und dem Schmelz der Tusche nahe kommt. Wie Weenix, so malte auch er bisweilen Hafenbilder oder eine Seeküste mit mannigfaltiger Staffage auf dem Lande und dem Wasser. Nicht selten ist er auch mit seiner Fertigkeit in der Thierdarstellung anderen Landschaftern, wie z. B. dem Jan Wynants zu Hülfe gekommen. Als eins seiner vorzüglichsten und eigen-

thümlichsten Werke ist der Rathhausbau zu Amsterdam, auf dem Rathhause daselbst, zu erwähnen, dann ein Gemüsemarkt im Louvre.

Johann Heinrich Roos ist das Haupt einer großen Künstlerfamilie, in welcher sich fast ein ganzes Jahrhundert lang der Betrieb der Malerei und Kupferstecherkunst fortpflanzte. Er wurde 1631 geboren und kam als Kind von sieben Jahren nach Amsterdam, wo er einige Jahre später bei Juliaen Dujardin, — vielleicht einem Bruder des Karel Dujardin, wenn der Vorname nicht auf einer irrigen Notiz beruht — die Kunst der Malerei erlernte. Bei diesem blieb er bis zu seinem siebenzehnten Jahre und trat dann in die Schule des Adriaen de Bye, von dessen Leben und Werken nichts bekannt ist. Nach zurückgelegter Lehrzeit ging er auf Reisen, hielt sich in Italien längere Zeit auf und soll auch Frankreich und England besucht haben. Im Jahre 1671 nahm er seinen ständigen Wohnsitz in Frankfurt am Main, wo er im Jahre 1685 bei einer Feuersbrunst den Tod fand. Seine Vorbilder waren Berchem und Weenix, und in manchem seiner Gemälde erhält er sich auf der Höhe des ersteren. Die malerische Wirkung seiner meist anmuthigen Compositionen wird in vielen Fällen durch den Mangel an Haltung beeinträchtigt, indem er in der Färbung leicht bunt und grell wird. Um so vorzüglicher erscheint er dafür in seinen Radirungen, deren im Ganzen 42 bekannt sind. Die meisten Werke seiner Hand findet man im Städelschen Institut zu Frankfurt am Main und in der Münchener Pinakothek. Sein lebensgroßes Selbstportrait in der erstgenannten Sammlung läßt ihn auch als achtungswerthen Bildnißmaler erscheinen. Zwei seiner vollendetsten Thierstücke, beide vom Jahre 1682, sieht man im Wiener Belvedere, und eine Landschaft mit Vieh und einer Jagdgesellschaft, durch ihre Größe ausgezeichnet, im Berliner Museum. Von seinen Radirungen wird das seltene unter dem Namen „La Bergère“ bekannte Blatt am meisten geschätzt.

Ein jüngerer Bruder des Vorgenannten, Theodor Roos (1638 bis 1698), ebenfalls ein Schüler des de Bye, genoß als Künstler großes Ansehen in Würtemberg, Baden und Nassau, ohne jedoch die Bedeutung seines Bruders nur annähernd zu erreichen. Dahingegen vererbte sich der Ruhm des Johann Heinrich auf dessen Sohn Philipp Peter Roos. Dieser ging jedoch frühzeitig von der Manier seines Vaters ab und malte Bilder größeren Formats, mit Thieren und Menschen in Lebensgröße ausgestattet, die, im Einzelnen flüchtig behandelt, lediglich einen dekorativen

Effekt bezwecken. Gewöhnlich ist diesen Thierstücken ein mythologischer, biblischer oder profangeschichtlicher Vorgang zu Grunde gelegt (z. B. Noah von den zur Aufnahme in die Arche bestimmten Thieren umgeben, in der Dresdener Galerie). Die Geringfügigkeit des geistigen Interesses wetteifert bei solchen aufdringlichen Bilderriesen fast immer mit der Schwäche und Flüchtigkeit des Machwerks. Philipp Roos, der 1655 zu Frankfurt am Main geboren wurde, stand längere Zeit im Dienste des Landgrafen von Hessen, weshalb auch in der Kasseler Galerie und den kurfürstlichen Schlössern seine Arbeiten in größerer Anzahl zu finden sind. Später verheirathete er sich mit der Tochter eines Malers in Rom und zog nach Tivoli, aus welchem Grunde ihm die Italiener den Namen Rosa di Tivoli gaben. Er starb in Rom im Jahre 1705. Von den Söhnen des Philipp Roos, die dem Berufe des Vaters folgten, ist der bekanntere Jakob Roos, der hauptsächlich in Neapel lebte und wirkte und deshalb auch den Namen Rosa di Napoli führt.

Jan Asselyn. Jakob van der Does.

(1610—1660.) (1623—1673.)

Von den übrigen Thier- und Landschaftsmalern, welche die bucolische Poesie der Italiener in Farben übersetzten, verdienen vorzugsweise noch angemerkt zu werden Jan Asselyn, genannt Crabatje, als einer der ältesten Vertreter dieser Richtung. Er wurde 1610 in einem Dorfe bei Amsterdam geboren und erlernte die Kunst bei Esaias van de Velde, später bei Jan Miel, einem vortrefflichen Antwerpener Maler (1599 bis 1664), der hauptsächlich Scenen des italienischen Volkslebens, auch Landschaften und Küstenbilder darstellte. Er verweilte fünfzehn Jahre in Italien und starb im Jahre 1660 in Amsterdam. In der Münchener Pinakothek ist von ihm eine Landschaft mit einer zerfallenen Burg auf einem Felsen als eins seiner schönsten Werke zu erwähnen. Nicht minder tüchtig erscheint der nur selten anzutreffende Jakob van der Does, genannt Tambour, aus Antwerpen gebürtig und im Haag verstorben (1623—1673). Das Belvedere zu Wien besitzt von ihm zwei Landschaften. Die eine derselben, vom Jahre 1672, auf welcher man einen antiken Brunnen, daneben zwei wasserschöpfende Kinder mit ihrer Mutter, einem bepackten Maulesel und

die im Vordergrunde sich im Schatten zweier Bäume ausbreitende Heerde sieht, ist eine der schönsten Leistungen, welche die holländisch-italienische Landschaftsmalerei in der Periode ihres Verblühens noch aufzuweisen hat.

Um eine vollständige Uebersicht über diejenigen Hauptmeister der holländischen Schule zu geben, welche ihren Ruhm in der Darstellung italienischer Landschaftsbilder gründeten, reihen wir hier noch eine Anzahl zum Theil schon als Schüler und Nachfolger des Claude Lorrain erwähnter Künstler an, deren Hauptaugenmerk auf das Landschaftliche, Luft und Ferne, Wasser und Wald, Berg und Fels, Paläste und Tempelruinen gerichtet ist, während die belebten Wesen, Menschen und Thiere, nur zur Charakterisirung und zur Verstärkung des poetischen Sinnes dienen, in welchem die Natur gedacht ist.

Jan Both

und andere Schüler und Nachahmer des Claude Lorrain.

Der Bedeutendste unter diesen zu Italienern gewordenen Holländern ist Jan Both aus Utrecht, dessen Lebenszeit ohne sicheren Anhalt zwischen 1610 und 1660 gesetzt wird. Er erlernte die Malerei bei Abraham Bloemaert, bildete sich aber später nach Claude Lorrain. Schon in jungen Jahren mit seinem jüngeren Bruder Andreas Both nach Rom gekommen, blieb er in dieser Stadt, da seine Gemälde große Anerkennung fanden und gut bezahlt wurden. Andreas, der sich den Pieter van Laar zum Muster nahm, war sein treuer Mitarbeiter und Lebensgefährte. Die Seelenharmonie, welche zwischen beiden Brüdern geherrscht zu haben scheint, verband auch ihre Fähigkeiten zu einem Geiste, indem Andreas die Landschaften des älteren Bruders mit der figürlichen Staffage versah, dieser aber zu den Bambocciaden des jüngeren Hintergründe, Architekturen und Bäume malte, und zwar so, daß die Arbeit zweier verschiedenen Hände kaum zu erkennen ist. Mitunter hat auch Poelenburg und Karel Dujardin den Andreas ersetzt, wenn Jan Both eines Figurenzeichners bedurfte. Das Talent dieses Meisters wird nur in einzelnen Leistungen in dem Grade wach, daß man einen Claude Lorrain vor sich zu haben meint. Seine Gemälde, gleichviel ob in großem oder kleinem Maßstabe, sind stets auf das Sauberste ausgeführt. Er starb wahrscheinlich 1650 in Venedig, wohin

er mit seinem Bruder gereist war, um dort Studien zu machen; Andreas hatte kurz vorher den Tod durch einen unglücklichen Fehltritt gefunden, in Folge dessen er in's Wasser stürzte und ertrank. Nach einer anderen Nachricht soll Jan, tief bekümmert um den Verlust des Bruders, nach Utrecht zurückgekehrt und dort im Jahre 1660 gestorben sein. Vortreffliche Bilder von ihm sieht man in der Dresdener Galerie, in den Museen zu Amsterdam und im Haag. Mehrere von seinen und seines Bruders Compositionen hat er mit vollendeter Meisterschaft in Kupfer radirt.

Der talentvollste Schüler des Jan Both ist sein Landsmann Willem de Heusch, dessen ganz in der Weise seines Lehrers ausgeführte Gemälde jedoch nur selten vorkommen.

Bekannter als dieser ist der in derselben Richtung thätige Adam van Pynacker, der seinen Namen von einem Dorfe bei Delft führt, wo er muthmaßlich im Jahre 1621 geboren wurde. Es ist unbekannt, wer sein Lehrer gewesen. Der Ton seiner Farbe ist schwerer und trüber als bei Jan Both, seine Compositionen verschiedenartiger und mannigfaltiger, wenn auch nicht so groß und bedeutend in der Erfindung als bei jenem Meister. Er starb in Delft im Jahre 1673.

Als des berühmtesten Schülers von Claude Lorrain haben wir schon früher des Herman Swanevelt gedacht, der um 1620 in Woerden in Holland geboren wurde. Auch er kam, wie Both und Pynacker, noch ganz jung nach Rom, wo er auch bis etwa zu seinem dreißigsten Jahre verblieb. Seine Kunstgenossen nannten ihn den Einsiedler (il Solitario oder Eremita), weil er es wie sein großer Meister liebte, die Natur in ihrer Einsamkeit aufzusuchen und fern von der Menschenwelt ihr Leben und Weben zu beobachten. Seinem Farbenvortrage wird Geleckheit, dem Tone seines Kolorits Kälte, seinen Formen starres und schwerfälliges Wesen zum Vorwurf gemacht. Zu Anfang der funfziger Jahre lebte er in Paris, wurde 1653 in die französische Akademie als Mitglied aufgenommen und starb wahrscheinlich im Jahre 1656. Wie bei Johann Heinrich Roos, so tritt auch bei Swanevelt die volle Bedeutung seiner künstlerischen Begabung erst da hervor, wo er nicht mit der Farbe zu kämpfen hat, nämlich in seinen mit Recht hochgeschätzten Radirungen, von denen Bartsch im Ganzen 116 aufzählt. Seine Gemälde kommen in deutschen Galerien nur ganz vereinzelt vor.

Aehnlich wie mit Swanevelt verhält es sich mit Bartholomäus Breenbergh (1620—1663 [?]), dessen Radirungen ebenfalls einen un-

gleich vortheilhafteren Eindruck machen, als die gemalten Compositionen. Dieser in deutschen Sammlungen spärlich vertretene Meister (Dresden besitzt eine historische Composition, Joseph das Brot an das hungernde Volk austheilend, Wien eine Landschaft mit Ruinen) liebt es, seine meistentheils mit umfangreichen Ruinen ausgestatteten Landschaften durch eine reiche figürliche Staffage aus der Mythologie, der italienischen Novellendichtung oder der biblischen Geschichte zu beleben, wobei ihm seine Fertigkeit im Figurenzeichnen sehr zu Statten kam. Er malte mit gleichem Geschick ganz kleine Bildchen nach Art des Poelenburg oder Elzheimer, wie umfangreiche historische Compositionen mit lebensgroßen Figuren.

Von geringerer Bedeutung ist Frederik Moucheron aus Emden, wo er 1633 geboren wurde. Er war ein Schüler des Jan Asselyn, lebte später einige Zeit lang in Paris und starb in Antwerpen 1686. Italien hat er wahrscheinlich nie gesehen, sondern die Formen und Eigenthümlichkeiten der italienischen Landschaft nur nach Stichen und Gemälden fremder Meister nachgeahmt. Es fehlt seinen Werken daher die Frische und Wahrheit, welche nur die Anschauung geben kann, die aber auch bei dem größten Reichthum der Phantasie nicht zu erzwingen ist. Am meisten geschätzt sind diejenigen seiner Gemälde, denen die Staffage von der Hand des Adriaen van de Velde einen höheren Werth verliehen hat. Ganz abgeschwächt und im Verfall zeigt sich diese Schule bei dem Sohne und Schüler Moucheron's, dem in der Dresdener Galerie stark vertretenen Isaak Moucheron (1670—1744).

Der späteste Meister der heroisch-bukolischen Landschaftsmalerei im Sinne der großen französischen Meister dieses Faches, welcher sich in manchen seiner Werke noch auf der Höhe der Schule zeigt, ist Jan Glauber aus Utrecht. Von deutschen Eltern stammend und im Jahre 1646 geboren, besuchte er die Schule des Berchem. Später soll der Anblick einiger Gemälde des Claude Lorrain und Dughet einen so mächtigen Eindruck auf ihn gemacht haben, daß ihn der Wunsch, das Wunderland Italien kennen zu lernen, nicht eher in Ruhe gelassen, bis er die Wanderschaft dorthin angetreten. Auf seiner Reise begleitete ihn ein geistesverwandter, fast gleichalteriger Freund Albert Meyering aus Amsterdam (1645—1714), der auch als Landschafter in derselben Richtung Achtungswerthes leistete. In Rom angekommen, nahm er sich Gaspard Poussin zum Vorbilde und erhielt wegen des antik-idyllischen Charakters seiner Landschaften in der

deutsch-holländischen Schilderbent, der er angehörte, den Spitznamen Polydor. Nach fünfjährigem Aufenthalte in Italien, während dessen er zwei Jahre in Rom, ein Jahr in Padua und zwei Jahre in Venedig zubrachte, bereiste er einen Theil Frankreichs, hielt sich in Lyon und Paris,



Nordische Landschaft. Nach A. v. Everdingen.

später auch in Hamburg auf und ließ sich 1684 in Amsterdam nieder. Hier trat er in ein freundliches Verhältniß zu Gerard de Lairesse, dessen Geschicklichkeit er zur Staffagirung seiner Landschaften mit Figuren häufig in Anspruch nahm. Er starb als einer der am meisten beliebten Künstler

seiner Zeit im Jahre 1726. Eine seiner größten und schönsten Landschaften sieht man im Berliner Museum, je eine kleinere in der Dresdener Galerie und der Münchener Pinakothek.

II. Die nationale Landschaft.

Waren es von Haus aus reicher begabte Talente, welche, an dem Bilde der heimatlichen Natur festhaltend, die Landschaftsmalerei in den Niederlanden ihrer höchsten Blüthe entgegenführten, oder verlieh dem Künstlerauge die Liebe zum Vaterlande, zu den Fluren, Feldern und Wäldern, den Seen und Kanälen, dem unendlichen Meere und seinen belebten Häfen und Küsten, an deren Anblick es sich von den Tagen der Kindheit an gewöhnt, einen klarerern und tieferen Blick für die malerischen Reize eines Landstrichs, über welchen der nordische Himmel während der größeren Hälfte des Jahres nur vom Nebel getrübt oder von Wolken verhüllt sein Gewölbe ausspannt? Gewiß, es war kein Zufall, kein bloßes Ohngefähr, welches einen Ruysdael, einen Adriaen van de Velde, einen Potter und van der Neer von der Versuchung zurückhielt, sich auf den vielbesungenen und übermäßig gepriesenen klassischen Boden zu begeben, um mit Städte- und Tempelruinen oder wiederaufgebauten Säulenhallen an vergangene Geschlechter zu erinnern, oder den Blick hineinzuziehen in die blaue Ferne, Gefühle der Sehnsucht und träumerische Stimmungen wachrufend. Noch hatte die moderne Bildung und der modische Zuschnitt, welchen das französische Römerthum der Lebensart und den Umgangsformen zu geben suchte, nicht so tief gewirkt, um die nationalen Elemente zu beseitigen und an die Stelle natürlicher Empfindung, freier Aeußerung des Gefühls einen, von gelehrten und ungelehrten Pedanten paragraphirten Codex zu setzen, mit Hülfe dessen man an jede Geistesthat, an jedes Kunstwerk ohne Weiteres einen fertigen Maßstab anzulegen wußte. Die großen Landschafter der Niederlande standen der Natur noch mit einer gewissen kindlichen Einfalt gegenüber. Als es einmal erkannt war, daß der große Gottesgarten, der alles Leben weckt und erhält, in sich selbst der malerischen Reize voll sei, da bedurfte es keines Aufputzes mehr mit mythologischen, biblischen, profangeschichtlichen Vorgängen oder sentimentalen Schäferscenen, um dem Bilde

Sinn und Bedeutung zu geben. Wahrhaftigkeit und Treue, ohne jede Nebenabsicht, ohne jedem bestechlichen Kunstgriff, verliehen der nationalen Landschafsmalerei denselben unwiderstehlichen Zauber, mit welchem die historischen Gemälde und die Sittenbilder des Volks- und Familienlebens aus jener großen Blüthezeit der Malerei Geist nnd Gemüth ansprechen. Nur in den freien Niederlanden, wo kein höfischer Einfluß den Geschmack regelte und tyrannisirte, konnte die reine und unmittelbare Auffassung der heimischen Natur zu vollendeten Kunstwerken führen. An den höchsten Triumphen, welche diese Gattung der Malerei im Norden feierte, haben daher die spanischen Ländertheile einen verhältnißmäßig nur geringen Antheil, obwohl das ursprüngliche Kunstvermögen jenseits der Grenze schwerlich geringer geschätzt werden kann, als da, wo das Banner der Republik wehte.

Kein einziger der niederländischen Maler ist durch seinen Aufenthalt in Italien so ganz zum Italiener geworden, wie Claude Lorrain oder Poussin. Bei allen verblieb ein Rückstand von den ersten Eindrücken der Jugend. Die meisten sahen die italienische Natur mit holländischem Auge an, wie man dies auch umgekehrt von Canaletto, in Bezug auf seine nordischen Städteansichten, behaupten kann, welche gewissermaßen in italienische Luft getaucht sind. Daher die auffallende Erscheinung, daß so mancher jener italianisirenden Holländer erst dann die Bedeutung seines Talents völlig erkennen läßt, wenn die Farbe den Ausdruck nicht verfälscht, in seinen Zeichnungen und Radirungen. Bei den großen Landschaftern der Niederlande aber, denen die heimatlichen Gefilde, oder die von demselben Himmel überspannten Gegenden Deutschlands und weiterhin auch Skandinaviens die Quellen der künstlerischen Begeisterung waren, fiel der Unterschied zwischen gewohnter Anschauung und fremder Erscheinung der Natur fort. Es brauchte nicht erst die Empfindung des Fremdartigen durch neue Gewöhnung besiegt zu werden. Sie konnten ihr Kunstwerk aus einem vollen Gusse gestalten und drangen, unbeirrt von traditionellen oder conventionellen Anforderungen, zu einer malerischen Schönheit durch, welche ungleich mächtiger wirkt, als die poetischen Gedanken der klassischen Landschaft, namentlich nachdem der heroische oder episch-idyllische Grundzug jener Poesie seine Kraft und Fülle verloren hatte und ins Süßliche und Weichmüthige übergegangen war.

Der erste Meister, welcher seine Landsleute die heimische Landschaft zu würdigen lehrte, war Rubens. Mit der Kühnheit und Sicherheit seines kraftvollen Künstlergeistes griff er hinein in das Reich der Natur, welche

ihn umgab, gleichviel ob klare Lüfte die Umrisse der Körperwelt schärfer zeichneten oder eine dunstige Atmosphäre die Fernen verhüllte und die Formen in ihr verschwimmen ließ. Er verhalf der Landschaft zu der Stellung, welche sie dem Kunstgeist der Niederlande gegenüber haben mußte, indem er nicht die Schönheit, sondern die Charaktertreue zur ersten und vornehmsten Bedingung ihres Werthes machte. So lernfähig und empfänglich wie sein Gehör- und Sprachorgan für fremde Idiome war, so leicht sah sich auch sein Auge hinein in fremde Naturerscheinungen. An jener wunderbaren Elasticität des Geistes, welche ihn befähigte, die italienische Landschaft mit dem Auge eines Poussin, die spanische mit dem eines Iriarte anzusehen, in Brabant aber wieder ganz Niederländer zu sein, ist ihm schwerlich Jemand gleichgekommen. In Belgien fand sein Vorgang in der Landschaftsmalerei nur geringe Nachfolge und die wenigen Nachfolger*) blieben in ihren Leistungen ein gutes Stück zurück hinter der späteren holländischen Schule.

Jan van Goyen. (1596—1656.) Herman Saftleven. (1609—1685.) Jan Wynants. (1600—1680.)

Als einen Gründer der letzteren kann man wohl mit Recht den Jan van Goyen bezeichnen, der 1596 in Leyden geboren wurde. Seine Vater war ein wohlhabender Kunstliebhaber und unterstützte gern die Neigung des Sohnes zur Malerei. Die verschiedenen Maler, welche als Lehrer Jans genannt werden, sind in der Kunstgeschichte, mit Ausnahme des letzten, Esaias van de Velde, ganz unbekannt geblieben. Nachdem Goyen Frankreich besucht und einige Zeit in Leyden thätig gewesen war, ließ er sich im Haag nieder, wo er seine für die Entwickelung der Landschaftsmalerei bedeutungsvolle Schule gründete. Seine Tochter wurde, wie wir wissen, die Gattin des Jan Steen. Er starb im Jahre 1656. Seine Gemälde stellen durchweg bestimmte Gegenden Hollands dar; es sind Portraitlandschaften. Das Wasser spielt darin eine Hauptrolle, indem er meist Ansichten von Ortschaften wählte, die an einem Kanal, einem Flusse oder der offenen Meeresküste liegen. In der Färbung sind seine Bilder etwas monoton und erscheinen wie abgeblaßt. Mitunter hat er im Vorgrunde

---

*) Vergl. S. 288 u. 339.

als Staffage eine Viehheerde angebracht, sonst liebt er es, die Gegend mit einem oder mehreren kleinen Fahrzeugen, Nachen oder Fischerbooten zu beleben. In der Dresdener Galerie, wo sich vier Werke seiner Hand befinden, ist er auch mit einer Winterlandschaft vertreten, deren Vorgrund eine muntere Gesellschaft Schlittenfahrer und Schlittschuhläufer einnimmt.

Aus der Schule Goyens ging Salomon Ruysdael aus Haarlem (1610—1670) hervor, ein Meister, dessen Verdienst vorzugsweise darin besteht, daß er der Lehrer seines berühmten Bruders Jacob und wahrscheinlich auch des Hobbema war. Als Künstler nimmt er keine bedeutende Stelle ein.

Größeren Ruhm erwarb sich ein anderer Schüler Goyens, Herman Saftleven (oder Zachtleeven), der jüngere Bruder des als Genremaler bekannten Cornelis Saftleven. Geboren in Rotterdam 1609, scheint er später lange Zeit in der Nähe von Coblenz oder in dieser Stadt selbst gelebt zu haben; denn es giebt von ihm eine große Zahl höchst sauber ausgeführter Rhein- und Mosellandschaften, meist in sehr kleinem Format, die auf einem längeren Aufenthalt in diesen Gegenden hindeuten. Er starb in Utrecht im Jahre 1685. Die Dresdener Galerie besitzt von diesem Meister eine ganze Reihe sehr geschätzter Bilder.

Eine ähnliche Stellung wie Goyen nimmt auch Jan Wynants zu der holländischen Landschaftsschule ein. Er ist unter den älteren Meistern derselben, was Feinheit in der Darstellung der Luftperspective anlangt, unbedingt der vorzüglichste; Pflanzen- und Baumwuchs in den Vordergründen sind bei einer freien und leichten Pinselführung doch sehr sauber detaillirt. Da er im Figurenzeichnen nicht geschickt war, so nahm er für die figürliche Staffage die Hülfe seiner Schüler, Adriaen van de Velde und Wouverman, gern in Anspruch; auch Lingelbach, Isaac van Ostade und Andere haben ihm mitunter seine Landschaften staffagiren helfen. Wie bei Wouverman der Schimmel, so ist bei ihm der kahle Sandhügel fast unvermeidlich, den er im Vorgrunde anzubringen liebt. Von seinen Lebensverhältnissen ist wenig bekannt. Im Jahre 1600 zu Haarlem geboren, welcher Stadt auch seine Wirksamkeit angehört, überlebte er seine beiden berühmten Schüler um mehrere Jahrzehnte. Noch im Jahre 1677 kommt er in der Rolle der Malergilde von Haarlem vor und noch 1679 muß er thätig gewesen sein, da ein Bild von ihm in der Petersburger Eremitage mit dieser Jahreszahl bezeichnet ist. Nachweisbare Gemälde seiner Hand sind selten. Am zahlreichsten finden sich dieselben in England, Einiges in

den Museen zu Amsterdam, Haag, Petersburg, München, woselbst zwei große und zwei kleinere Gemälde von ihm, und Dresden mit drei Exemplaren, worunter eine mittelgroße Flachlandschaft mit einer Ruine und und einer Viehstaffage von Adriaen van de Velde besonders hervorgehoben werden mag.

Ferner gehört in die Reihe dieser älteren holländischen Landschafter noch der sehr selten vorkommende Haarlemer Meister Pieter Molyn (geb. um 1600), in dessen Gemälden jedoch die figürliche Staffage, Menschen und Vieh, eine vorwiegende Bedeutung einnimmt. Er theilte mit Wynants das Loos, der Lehrer eines berühmteren Schülers gewesen zu sein.

Allart van Everdingen.

(1621—1675.)

Dieser ist Allart van Everdingen, der erste, welcher die wilde Gebirgsnatur des Nordens mit einer tief ergreifenden, Staunen und Schauer weckenden Wahrheit darstellte. Sein Geburtsort war Alkmaar in Nordholland, wo er im Jahre 1621 das Licht der Welt erblickte und 1675 als Diakonus der reformirten Kirche starb. Sein erster Lehrer war Roland Savery, sein zweiter Pieter Molyn. Anfangs malte er holländische Landschaften in der Weise des Goyen, aber kräftiger im Ton der Farbe und mit keckeren Pinselstrichen. Ein böses Ohngefähr sollte ihn erst in das Gebiet einführen, auf welchem er später die ganze Fülle seines Talentes entwickeln konnte. Auf einer Seereise, längs der Nordküste Hollands, die er in künstlerischer Absicht unternommen, überfiel das Fahrzeug, auf welchem er sich befand, ein wüthender Sturm, der es an die Küste von Norwegen trieb. Es gelang dem Schiffer zu landen, und das scheinbare Unglück wurde für Everdingen der Quell seines Ruhmes und Glückes. Die Zeit, welche das Schiff zu seiner Ausbesserung bedurfte, benutzte unser Meister, um sich in das Innere des Landes zu begeben und in den, von reißenden Bergströmen durchtosten Gebirgseinöden Skizzen nach der Natur zu entwerfen. Auf seiner Rückreise hielt er sich längere Zeit in Kopenhagen auf, wo er für den König Frederik IV. eine Reihe norwegischer Landschaften ausführte, die, noch im Schlosse Christiansborg befindlich, zu den schönsten Schöpfungen

seines Talents zählen. Die Wahrheit seiner Gemälde, die Unmittelbarkeit, mit welcher er die Eindrücke der nordischen Natur in ihrer schroffen Ursprünglichkeit, ihrer unwirthlichen Wildheit wiederzugeben wußte, blieb auch in Holland nicht ohne verdiente Anerkennung. Seine Malereien sind jedoch nicht alle mit gleicher Liebe und gleicher Sorgfalt ausgeführt. Daß dieselben zu den Seltenheiten in den öffentlichen Galerien gehören, erklärt sich daraus, daß Everdingen sich mit besonderer Vorliebe der Radirkunst widmete. Man kennt von ihm nicht nur über hundert Blätter, die Landschaften und Seestücke darstellen, sondern auch eine Folge von 57 Radirungen, welche die Fabel von Reineke Fuchs, und zwar auf eine, dem Humor des Stoffes entsprechende, Weise illustriren. Die Originalzeichnungen dazu bewahrt das Britische Museum, wo auch noch eine reiche Sammlung anderer Handzeichnungen des Meisters zu finden ist. Eins seiner schönsten Gemälde sieht man in der Münchener Pinakothek: eine Abendlandschaft, welche ein mit Fichten bewachsenes Felsenthal zeigt, in welchem ein Wasserfall zwischen schroffen Felsmassen mit majestätischer Gewalt hinunterstürzt: auf der Höhe hat sich ein Hüttenmann angesiedelt und das nasse Element seinem Gewerbe nutzbar gemacht. Auch ein Gemälde ähnlichen Charakters in dem Museum zu Berlin, welches sich außerdem durch sein großes Format auszeichnet, zeigt den Meister auf der Höhe seines Talentes. Nicht ganz so brillant ist die größere Landschaft der Dresdener Galerie, welche in der Composition den beiden vorerwähnten nahe verwandt ist; außer dieser besitzt Dresden noch vier kleinere Landschaften, auf Holz gemalt.

Jakob Ruysdael.

(1625 — 1681.)

Die düstere Poesie der nordischen Landschaft, welche uns in manchem Gemälde Everdingens so mächtig ergreift, gelangte zu ihrem vollendetsten künstlerischen Ausdruck in den Werken des Jakob Ruysdael. Ihm gebührt der erste Platz unter allen zeitgenössischen Landschaftsmalern der Niederlande. Denn nicht nur die Vollendung des Machwerks ist an seinen Gemälden zu bewundern, die Feinheit, mit welcher er gleich Claude Lorrain jede Tages- und Jahreszeit in ihren eigenthümlichen Licht- und Luftwirkungen zu charakterisiren wußte, die nie verdrossene Liebe, mit welcher

er sich seinem Werke hingab, um es so zu schaffen und durchzuführen, wie er es vermöge seiner Fähigkeiten vermochte, sondern auch, und vornehmlich die Tiefe der Empfindung, mit welcher er sich in das Leben und Weben der Natur versenkte, die Zauberkraft, mit welcher er ihre stumme Sprache dem Menschenherzen vernehmbar machte, zeichnet ihn vor allen Zeitgenossen — Rembrandt vielleicht ausgenommen — als den genialsten Meister im Fache der Landschaft aus. Dazu kommt, daß eine rastlose Thätigkeit und ein unermüdlicher Fleiß auch in Hinsicht der Zahl seiner Werke seinem Namen eine Bedeutung geben, mit der sich kein anderer zu messen vermag. Der Katalog von Smith führt nicht weniger als 400 Werke Ruysdaels auf. Aber auch an Reichthum der Erfindung, an Mannifaltigkeit der Composition hat es ihm Niemand zuvorgethan. Obwohl er aus einer gewissen Sphäre der Gemüthsstimmung nicht herauskommt, fast immer ernst, melancholisch, grübelnd oder traumverloren in Waldgegenden, an einsamen Wegen und Stegen oder auf weiter, dürftig bewachsener Ebene, an angeschwollenen Waldbächen, an einem stillen See, den graue Felsen überragen, zu verweilen pflegt und dem sonnigen Glanze schöner Frühlings- und Herbsttage wenig Geschmack abgewinnen kann, so ist doch bei dieser gleichmäßig nach Innen gewandten Stimmung so viel Abwechselung in der Beleuchtung wie in dem Formcharakter der Landschaft, daß Ruysdael nicht so leicht das Auge ermüdet, wie es bei andern durch Einförmigkeit in ihren Erfindungen auffallenden Malern der Fall ist, auch wenn sie in der Stimmung eine Oktave mehr greifen. Wenn er auch am liebsten mächtige Baumgruppen von Eichen und Buchen, oder schattige Wälder bald in ihrer ganzen Integrität, bald schon berührt von der Axt und Säge der vordringenden Kultur, dann wieder abgeschlossene Gebirgsgegenden mit schäumenden Wassermassen, unabsehbare Niederungen mit stillstehenden oder langsam schleichenden Gewässern darstellt, so brauchte sein Talent doch nicht vor weitergehenden Forderungen zurückzuweichen. In mehr als einem Gemälde zeigte er sich als See- und Marinemaler von vollendeter Meisterschaft, namentlich da, wo er das Element vom Sturme gepeitscht in heftiger Bewegung bei tiefbewölktem Himmel darstellt. Man hat von ihm Hafen- und Küstenbilder; ja, selbst Architekturen scheint er gemalt zu haben, wenigstens findet sich ein Beleg dafür, nach Waagen, in der Sammlung des Marquis von Bute in London. Alle seine Gemälde zeichnen sich durch eine gewisse schlichte Einfachheit in der Anordnung aus; und darin, daß er auch dem unbedeutendsten Objekte durch das Wie der Darstellung das Siegel seines



Holländische Küstenlandschaft. Nach Jakob Ruysdael.

Geistes aufdrückt, gleicht er dem Rembrandt, der ja auch durch seine Kunst das Kleine groß, das Geringe bedeutsam erscheinen läßt.

Von dem Leben und dem Entwickelungsgange dieses großen Meisters wissen die Kunstchronisten wenig zu berichten, und das Wenige ist auch nur halbwahr oder ganz irrig. Schon sein Geburtsjahr wird von ihnen fälschlich um zehn bis zwanzig Jahre später gesetzt, als es nach dem frühsten Datum, welches sich auf einer Radirung (1646) und einem Gemälde Ruysdaels (1648) findet, angenommen werden muß.*) Will man nun gar den Nachrichten Glauben beimessen, daß Ruysdael, bevor er zur Kunst überging, Medicin studirt und als Arzt practicirt habe, so kann man sein Geburtsjahr nicht wohl anders als zwischen 1620 und 1625 annehmen. Seine Vaterstadt war Haarlem und sein Lehrer ohne Zweifel der ältere Bruder, Salomon, dessen wir schon oben erwähnten. Er soll mit Berchem sehr befreundet gewesen, ja sogar mit diesem Meister zusammen nach Rom gereist sein. Diese Reise bleibt jedoch stark zu bezweifeln, wogegen als sicher angenommen werden kann, daß er auf Reisen in den nächstgelegenen Gebirgsgegenden Belgiens oder Deutschlands den Stoff zu denjenigen Landschaften gesammelt hat, welche einen nichtholländischen Charakter zeigen. Mehr als wahrscheinlich ist es, daß er sich, vielleicht in Gesellschaft seines Freundes Berchem, längere Zeit auf dem Schlosse Bentheim in Westfalen aufgehalten hat, da sich mehrere Gemälde finden u. a. in den Museen zu Dresden und Amsterdam, auf welchen dieses Schloß mit seinen näheren Umgebungen abgebildet ist. Bei der Menschen- und Thierstaffage in seinen Landschaften bediente er sich der Hülfe Berchems und Adriaens van de Velde, da er im Figurenzeichnen nicht geübt war. Er starb in Haarlem im Jahre 1681.

Die Galerien von Dresden und München sind in Deutschland die für die Beurtheilung des Meisters wichtigsten. Die bedeutendsten Bilder in der ersteren sind der sogenannte „Judenkirchhof", eine nach der Staffage „die Jagd" benannte Waldlandschaft und eine Thallandschaft, die den Namen „das Kloster" führt; in der letzteren ein Wasserfall, der sich zwischen bemosten Felsen Bahn bricht, eine von Eichen bewachsene Anhöhe mit einer Bauernhütte. Im Berliner Museum befindet sich eins seiner seltenen Seestücke von vorzüglicher Schönheit, in der Galerie zu Braunschweig zwei Wasserfälle, im Louvre eine Waldlandschaft mit

*) Bürger, Musée d'Anvers. S. 114.

ausgetretenem Wasser, und der sogenannte „Sturm", eine seiner prächtigsten Schilderungen der gegen eine Küste anstürmenden Wasserwogen. Auch die Galerie der Eremitage zu St. Petersburg und viele englische Privatgalerien bewahren vorzügliche Werke dieses Meisters. Als Kupferstecher hat er sich mit sieben trefflichen Radirungen bekannt gemacht.

Hobbema. Waterloo. Hackaert.

In enger Beziehung zu Ruysdael, vielleicht gar in der eines Schülers steht Meindert Hobbema, ein Meister, über welchen die Kunstschriftsteller des 17. und 18. Jahrhunderts ein räthselhaftes Schweigen beobachtet haben. Man kennt von ihm nichts als seinen Namen und eine Anzahl seiner Werke, welche, nachdem ihm die neuere Kunstforschung den ihm gebührenden Rang neben Ruysdael angewiesen, zum bei Weitem größten Theile von den Kunstfreunden Englands angekauft worden sind.

Die Galerien von Berlin und Wien sind im Besitz von je einem Gemälde dieses Meisters. In allen jenen Eigenschaften, welche gewissermaßen das innere Leben, den Geist des Gemäldes ausmachen, steht er dem Ruysdael entschieden nach, auch ist der Kreis seiner Darstellungen ein wesentlich beschränkterer.

Gleiches gilt durchschnittlich auch von den Nachfolgern des großen Meisters, unter denen Conrad Dekker, Jan van Kessel und Jan van der Hagen die bekanntesten sind.

Zu diesem Kreise ist ferner noch zu rechnen der in der Rembrandtschen Schule gebildete Philipp de Koningh (1619 — 1689) und Anton Waterloo aus Utrecht oder Amsterdam (1618—1662), der sich jedoch fast ausschließlich mit dem Radiren befaßte. Von der Thätigkeit des Letzteren als Maler ist kaum eine nachweisbare Spur vorhanden. Die Gegenstände seiner Darstellungen sind Felsenthäler, Waldpartien oder Baumgruppen mit einem einsamen Bauernhause, einer Wassermühle, einer Kapelle, oft mit der Aussicht auf ein Dorf oder die freie Ebene. Die geringe Ausbildung des Helldunkels läßt seine Landschaften hart und trocken erscheinen. Die Sammlung seiner Radirungen, welche er selbst herausgab, lieferte den holländischen Landschaftern ein reiches Material zum Studium und zur Benutzung für eigene Compositionen. Von den Gemälden, welche ihm zugeschrieben werden, finden sich zwei in der Dresdener Galerie.

In einem ähnlichen Verhältniß wie Everdingen und Saftleven steht zu der nationaleu Landschaftsschule, die mit Ruysdael ihre höchste Blüthe entfaltete, noch Jan Hackaert aus Utrecht, dessen Hauptthätigkeit in die sechsziger und siebenziger Jahre des Jahrhunderts fällt. Sein wesentliches Element ist das Hochgebirge, namentlich die Alpenwelt in Deutschland und der Schweiz. Wirkungsvoller sind aber in den meisten Fällen seine Darstellungen von Waldpartbien und hohen Baumgruppen im Geschmacke des Waterloo. Er soll als Dekorationsmaler einen so großen Ruf gehabt haben und so gut bezahlt worden sein, daß er wenig Zeit auf die Ausübung der Oelmalerei verwenden konnte, weshalb Werke seiner Hand nur spärlich anzutreffen sind. Die Staffage seiner Landschaften rührt häufig von Lingelbach, auch wohl von Adriaen van de Velde her. In Dresden und München befindet sich von ihm je eine Waldlandschaft, ebenso in der Eremitage zu St. Petersburg, welche letztere von vorzüglicher Schönheit. In dem Berliner Museum sieht man von ihm eine Gebirgslandschaft mit einem Wasserspiegel im Vorgrunde.

Aart van der Neer.

(1619—1683.)

Den Schluß dieser Künstlergruppe machen wir mit einem der berühmtesten Namen in der Geschichte der Landschaftsmalerei mit Aart (Arent oder Artus) van der Neer, dem Maler der von Mondschein durchwebten Dämmerung, der stillen Sommernacht, die ihre, vom Glanze des Mondes oder einem Feuerschein bekämpften Schatten über eine wasserreiche Niederung, ein Flußgestade, eine Meeresküste ausgebreitet hat. Wohl bei keinem seiner Fachgenossen hat das Beispiel Rembrandts tiefer gewirkt als bei diesem Meister, welcher die Natur in einen magischem Schleier hüllt, der aus Dunkel und Licht gewebt ist. Die süße Melancholie, der das Gemüth des Nordländers sich so gern beim Anblick des stillen Himmelslichts ergiebt, welches als das wache Auge der ewigen Vorsehung auf die in den Fesseln des Schlummers liegende Welt herabsieht, des einsamen Wanderers Pfad erhellt, dem Hirten bei seiner Heimkehr, dem Fischer bei seinem Auszuge leuchtet, hat kein Farbenkünstler mit solcher Tiefe des Gefühls über die Schöpfungen seiner Palette ausgegossen. Bisweilen zeigt er auch die Schrecken der Nacht, eine Feuersbrunst, die die ahnungslosen Bewohner friedlicher Hütten vom Lager

aufgeschreckt hat, um sie plötzlich dem Elende und der Verzweiflung preiszugeben. Und wieder ist es dann der Mond, der, halb verhüllt von Rauchwolken oder in klarer Helle, am Horizonte auftaucht, um die schreckerfüllten Gemüther der Menschen zu trösten und aufzurichten. Der Gedanke, daß dieselbe göttliche Ordnung, welche das Weltall in ruhigem Gleise hält, auch das Schicksal der Menschen regelt, spricht sich in Gemälden dieser Art in der sinnigsten Weise aus. Der poetische Reiz der Abend- und Nachtlandschaften des Meisters wird noch erhöht durch die Wirkung der klaren Wasserfläche, welche, vom Vorgrunde sich durch die Mitte des Bildes bis an den fernen Horizont hinziehend oder auch wohl Vor- und Mittelgrund einnehmend, den Lichtschein zurückwirft und die Gegenstände im Spiegelbilde zeigt. In der Wahrheit der Wasserspiegelung steht van der Neer unübertroffen da. Außer seinen Mondscheinstücken hat er übrigens auch noch Bilder mit abendlicher und selbst voller Tagesbeleuchtung gemalt, namentlich Winterlandschaften, von kaum geringerem Kunstwerth.

Ueber das Leben dieses ausgezeichneten Meisters herrscht ein tiefes Dunkel. Schon die Angaben über sein Geburtsjahr und seinen Geburtsort sind schwankend. Jenes wird auf 1613 und 1619 angegeben, doch möchte das letztere Datum das richtigere sein. Um die Ehre, seine Vaterstadt zu sein, streiten sich Gorcum (Gorinchem) und Amsterdam. In letzterer Stadt war er ansässig und starb daselbst im Jahre 1683. Zwischen ihm und dem später zu nennenden Albert Cuyp scheint ein freundschaftliches und geschäftliches Verhältniß bestanden zu haben, da dieser treffliche Landschafts- und Viehmaler häufig die Staffage seiner Bilder ausgeführt hat.

Die Galerie zu Gotha ist in Deutschland am reichsten mit Gemälden des Artus van der Neer versehen; einzelne treffliche Stücke finden sich außerdem in Dresden, Berlin, München und auf der Universität zu Göttingen. Am besten ausgestattet ist von den öffentlichen Galerien Europa's die Eremitage zu St. Petersburg. Andere vorzügliche Bilder von ihm sieht man im Museum zu Amsterdam, im Louvre, die meisten aber in englischen Privatgalerien, unter denen Waagen besonders die Sammlung des Lord Overstone in London hervorhebt.

III. Die See- und Marinemalerei.

Manche der seither erwähnten Landschafter greifen gelegentlich schon hinüber in das Gebiet der See- oder Marinemalerei, so Ruysdael und van der Neer. Andere Meister widmeten sich aber fast ganz ausschließlich diesem Abzweige des Landschaftsfaches und weckten bei der großen Bedeutung, welche das Meer für den nationalen Reichthum Hollands hatte, durch ihre Werke eine neue Seite der Kunstliebhaberei, die bei dem zunehmenden Interesse, welches die großen Bürger und Handelsherren dafür an den Tag legten, wieder dazu diente, daß die darauf verwandten Talente im gegenseitigen Wetteifer einander steigerten, um die Schwierigkeiten zu überwinden, welche die mehr oder minder bewegten Wassermassen, namentlich bei sonniger Beleuchtung, der Kunst des Malers entgegensetzen. Den ersten Grund zur Ausbildung der Seemalerei legte schon im 16. Jahrhundert der Haarlemer Meister Hendrik Cornelis Broom (1566—?), welcher unter Anderem die Niederlage der spanischen Armada für den englischen Großadmiral, Grafen Nottingham, zeichnete und eine holländische Flotte mit einer Aussicht auf die Stadt Haarlem malte, welche noch im Rathhause daselbst aufbewahrt wird. Weitere Fortschritte in diesem Fache begründete ein Antwerpener Künstler und Zeitgenosse von Rubens, Adam Willaerts (1577 bis gegen 1640). Sonst hat die belgische Schule fast gar keinen Antheil an der Ausbildung der Seemalerei genommen. Als der einzige Meister von Bedeutung, der ihr angehört, ist nur Bonaventura Peters, ebenfalls aus Antwerpen (1614—1653), zu nennen; doch kann sich dieser, was Wahrheit anlangt, bei aller Lebendigkeit und Poesie der Darstellung mit seinen holländischen Fachgenossen nicht messen.

Der älteste Meister, welchem der Ruhm gebührt, das Spiel der Meereswellen, bei sanfter wie bei stürmischer Bewegung, und die Brechung des Lichtes in bewegten Wassermassen mit großer Treue dargestellt zu haben, ist Simon van Vlieger aus Haarlem oder Amsterdam, der muthmaßlich um 1610 geboren wurde und gegen die Mitte des Jahrhunderts in voller Blüthe stand. Nach Waagen's Vermuthung war er ein Schüler des Jan van Goyen. Wenn er auch als Landschaftsmaler, im gewöhnlichen Sinne, Tüchtiges geleistet hat, so zeigt sich sein Talent doch erst in voller Größe bei seinen Seesturmdarstellungen, deren die Dresdener und Münchener Galerie je eine enthält.

Willem van de Velde.

(1633—1707.)

Der Schüler Vliegers war Willem van de Velde, der jüngere, jener große Meister, welcher zuerst den Ocean in seiner majestätischen Ruhe wie in seiner fürchterlichen, grauenerregenden Größe durch die Kunst des Pinsels so zu schildern wußte, daß die Seele ganz erfüllt und hingerissen wird von dem Zauber der Darstellung. „In Folge des unermüdlichen Naturstudiums," sagt Waagen*), „von dem seine sehr zahlreichen, in Sepia ausgeführten, Zeichnungen das beste Zeugniß geben, und im vollen Besitz der Luft- und Linienperspective, wie der unvergleichlichen Technik seiner Schule, gelangte er dahin, das Meer in den verschiedensten Bewegungen, vom wüthendsten Sturme bis zur leichtesten Kräuselung der Wellen, sowie in gänzlicher Ruhe in Form und Farbe mit wunderbarer Wahrheit wiederzugeben. Und nicht minder Bewunderung, als hier der Eindruck der Nässe, verdient in seinen Lüften die Klarheit des Himmels, das Leichte, Duftige der Wolken. Dabei verstand er es, die Fläche mit ungemeinem malerischen Sinn, nah und fern, durch die verschiedenartigsten Schiffe, welche er mit der größten Kenntniß, bis zu jedem Tau, zeichnete, zu unterbrechen und durch die mannigfaltigsten Beleuchtungen ein reizendes Spiel von Licht und Schatten hervorzubringen." Mit besonderer Vorliebe malte er die See bei voller Windstille oder leisem Lufthauch, und dieser Art sind die schönsten seiner Werke. Selten schildert er den vollen Sturm, zieht vielmehr mit richtiger Empfindung für den größeren Reiz, den die Spannung, die Erwartung des Schrecklichen, auf das Gemüth ausübt, die Momente vor, in denen das finstere Gewölk sich zusammenzieht, um die Nähe des Orkans zu verkünden, der dem Schiffer Tod und Vernichtung droht. Weiterhin diente sein Talent zur Verherrlichung der Seesiege, welche die Holländer über die Engländer erfochten. Später, als er nach England übergesiedelt war, malte er im Auftrage des Königs, Jakob II., ebenfalls Schlachten und Manöver der englischen Flotte, wobei er mitunter wohl mehr nach Vorschrift als nach künstlerischen Intentionen zu verfahren genöthigt war.

Willem van de Velde war der Sohn seines gleichnamigen Vaters (1610—1693), der sich durch Zeichnungen von Schiffen, die er nach der

*) Handbuch der deutschen und niederländischen Malerschulen. II. S. 229.

Natur ausführte, vielleicht auch durch Gemälde dieser Art, einen Namen gemacht hatte und, wie später der Sohn, von den Königen von England, Karl II. und Jakob II., beschäftigt wurde. Zweifelhaft, aber nicht unwahrscheinlich ist es, daß Willem der ältere Bruder des berühmten Thiermalers Adriaen van de Velde war, von dem später die Rede sein wird. Er wurde im Jahre 1633 in Amsterdam geboren, genoß anfangs den Unterricht des Vaters, dann des Simon van Vlieger. Seiner Studien halber verweilte er oft an Bord und begleitete sogar bei Gelegenheit die Kriegsflotte der Holländer und später der Engländer, um unter dem Donner der Geschütze die Skizzen zu seinen Seeschlachten zu entwerfen. So war er ein Augenzeuge der dreitägigen Schlacht bei Ostende im Jahre 1666, in welcher Monk und de Ruyter die Engländer besiegten. Zwei Episoden dieses Sieges wurden von ihm gemalt und befinden sich noch im Museum zu Amsterdam. In die eine, welche das Aufbringen von vier englischen Schiffen darstellt, hat er sich selbst mit dem kleinen Boote verflochten, auf welchem er seine Beobachtungen angestellt hatte. Nach einem von Walpole mitgetheilten Aktenstück, welches die Bestallung des Meisters in den Diensten Karls II. enthält, zu schließen, übersiedelte van de Velde im Jahre 1675 nach England, um mit seinem bereits früher dorthin gezogenen Vater gemeinsam die königlichen Aufträge auszuführen. Er bezog dasselbe Jahrgehalt wie sein Vater, nämlich 100 Pfund Sterling, und blieb auch nach der Vertreibung der Stuarts in London, wo er im Jahre 1707 starb.

In seine Werke, von denen der Catalog von Smith 262, kleineren, mittleren und auch ganz großen Maßstabs, aufführt, haben sich die Engländer und Holländer getheilt, doch so, daß auf erstere die überwiegend größere Anzahl kommt. Die meisten befinden sich in Privathänden. Am reichsten daran sind die Bridgewatergalerie, die Galerie von Hamptoncourt und die Sammlung des Sir Robert Peel. Von vorzüglicher Schönheit sind sechs in dem Museum zu Amsterdam befindliche Stücke, darunter auch eine zehn Fuß breite Ansicht dieser Stadt, vom Y aus gesehen, mit zahlreichen Schiffen aller Art. In Deutschland hat die Münchener Pinakothek zwei van de Velde's aufzuweisen, von denen das eine eine ruhige See mit einer Fregatte im Mittelgrunde, das andere einen eben beginnenden Gewittersturm darstellt, welcher einige Schiffe von der Küste in die offene See hinaustreibt.

Ludolf Backhuysen.

(1631—1709).

Bekannter ist in Deutschland der nächstbedeutende Seemaler der holländischen Schule, Ludolf Backhuysen, der in Embden im Jahre 1631 geboren wurde. Sein Talent bewegte sich in demselben Kreise, welchen van de Velde beherrschte, nur daß er häufig lokale Küstenansichten mit brandender Meeresfluth malte und in Darstellungen dieser Art seine Hauptstärke zeigt. Sein Vater, der Staatsschreiber war, hatte ihn zum Kalli-



Mondscheinlandschaft. Nach Aart van der Neer.

graphen ausbilden lassen, und seine Leistungen im Schönschreiben fanden auch frühzeitig so große Anerkennung, daß ihm der Unterricht darin ein gutes Einkommen brachte. Erst in seinem achtzehnten Jahre, in welchem er nach Amsterdam in ein großes Handelshaus kam, begann er zum Zeitvertreib Schiffe zu zeichnen, wie sie sich im Hafen der Stadt grade dem Anblick darboten. Bald aber wurden diese Zeichnungen gesuchte Artikel für Kunstliebhaber, und nun riethen Freunde und Gönner dem jungen Künstler, Unterricht im Malen zu nehmen. In Folge dessen trat er bei Allart van Everdingen in die Lehre und stieg rasch zu vollendeter Meisterschaft auf. Sein wachsender Ruhm als Seemaler verdunkelte, seit van de Velde nach

England übergesiedelt war, alle übrigen Leistungen in diesem Fache, so daß sich Fürsten und Könige förmlich um Werke seiner Palette bewarben. Der Czaar Peter der Große ließ sich von ihm, während seines Amsterdamer Aufenthalts, im Schiffszeichnen unterrichten und der Kurprinz von Sachsen und nachmalige König von Polen, August II., stattete dem Künstler einen Besuch ab, um die jetzt in der Dresdener Galerie befindliche Seeschlacht von ihm zu erhandeln. Auch Friedrich I. von Preußen und der Großherzog von Toskana gehörten zu seiner Kundschaft. Bis zu seinem hohen Alter ein rüstiger und fleißiger Arbeiter, starb Backhuysen im November des Jahres 1709. Von seinen Werken sieht man einige treffliche Arbeiten in den Museen zu Berlin und Wien, und je eine in den Galerien von Dresden und München; die meisten befinden sich jedoch in Holland, wo die Museen zu Amsterdam und Haag den vorzüglichsten Einblick in sein künstlerisches Wesen gewähren, und in England. Das Louvre besitzt fünf Tafeln von seiner Hand. Auch seine Versuche in der Radirkunst lieferten einige gelungene Resultate. Die Zahl der bekannten Blätter beläuft sich auf zwölf, darunter sein Selbstportrait.

Als Schüler und Nachahmer Backhuysens sind zu nennen: Michiel Maddersteg (1659—1709), Klaasze Rietschoof (1652—1719) und Abraham Stork (1650—1700). Von den zeitgenössischen Meistern desselben Faches kommen Jan Dubbels und Jan van de Capelle, beides wenig bekannte und selten vorkommende Namen, den beiden genannten großen Seemalern in vielen Stücken nahe.

Endlich ist noch als ein tüchtiger Meister dieses Faches der durch eine große Reihe von Radirungen bekannte Remigius Nooms zu nennen. Er war ein Zeitgenosse von Vlieger und führte den Künstlernamen Zeemann, der ihm mit Anspielung auf das von ihm erwählte Darstellungsgebiet beigelegt wurde. Ueber seine Lebensdauer sind die Angaben unsicher. Mit der Farbe war er weniger glücklich als mit der Radirnadel.

IV. Die Weidelandschaft und das Viehstück.

Albert Cuyp.

(1606—1672.)

Außer der Schifffahrt war hauptsächlich die Viehzucht in Holland die Quelle des allgemeinen Wohlstandes. Nicht ohne Stolz verweilte der Blick

des Holländers auf den fetten Weiden des reichbewässerten Landes, wo Pferde, Hornvieh und Schaafe in prächtiger Rasse gediehen. Kein Wunder, daß auch das Künstlerauge diesem Gebiete die malerische Seite abzugewinnen suchte, und daß die vollkommen gelungenen Darstellungen des Viehes nicht nur in der äußeren Bildung des Fells und der Glieder, sondern auch in den Gewohnheiten des Thieres beim Fressen, Schlafen, Verdauen u. s. w. das Entzücken der Kunstfreunde erregte. Mehrere der früher erwähnten Meister, namentlich Berchem, behandelten nun zwar auch das Vieh als Landschaftsstaffage mit besonderer Vorliebe; aber es tritt hier immer noch als ein zufälliges Beiwerk oder als das Mittel auf, um der Composition die beabsichtigte poetische oder idyllische Färbung zu geben. Erst die vollständig naturalistisch gesinnten, am nationalen Boden festhaltenden Meister dieses Faches geben dem Viehstück oder der Weidelandschaft eine hervorragende Stellung. Sie betrachten die weidende oder zur Tränke getriebene Heerde als ein Stück Natur, welches wie jeder andere der Erhaltung und Annehmlichkeit des Lebens dienende Gegenstand zu jener Zeit Anspruch auf malerische Darstellung gewann.

Der älteste Meister, welcher die nährende Kraft und den Reichthum seines Vaterlandes nach dieser Seite hin verherrlicht hat, war Albert Cuyp aus Dortrecht (1606 bis um 1672). Doch halten seine Gemälde noch die Mitte zwischen Viehstück und Landschaft, ja einige derselben verweisen den Meister ganz in die Reihe der eigentlichen Landschaftsmaler, unter denen er sich als einer der trefflichsten sehen lassen kann. Andere wieder nähern sich dem höhern Genre. Ueberhaupt besaß dieser merkwürdige Künstler ein ungemein vielseitiges Talent, indem er mit kaum geringerem Erfolg auch todtes Federvieh und Stillleben malte und selbst als Portraitmaler nicht ohne Verdienst ist. Der Umstand, daß man lange Zeit den Werth seiner Bilder nur nach den Viehdarstellungen würdigte, brachte eine Unterschätzung seines Talents mit sich, die erst in unserem Jahrhundert in Bewunderung umschlug, als die landschaftliche Seite seiner Farbenschöpfungen die verdiente Anerkennung fand. Den Unterricht in der Kunst erhielt er von seinem Vater Jakob Gerrits Cuyp (s. S. 371). Von seinem Lebensgange sind uns keine Nachrichten überkommen; fast ebenso unbekannt sind in Deutschland seine Leistungen, da er nur ganz vereinzelt in den Galerien vorkommt. In Dresden zeigt ihn eine Abendlandschaft mit Viehstaffage von seiner stärksten Seite; denn als sein Hauptverdienst wird die Feinheit in der Charakteristik der Tageszeiten angesehen, in welcher Beziehung ihn

Waagen mit Claude Lorrain in eine Reihe stellt. In München begegnet er uns in dem Darstellungskreise des Wouverman mit einem Schimmel, welchen ein Reiter am Zaume hält, im Hintergrunde Landschaft; außerdem auf dem Gebiete des Hondekoeter mit einem Hühnerpaar. Das Wiener Belvedere besitzt eine Landschaft mit fünf Kühen. Von den Galerien des Continents bewahren die Eremitage und das Louvre je sechs Bilder des Meisters. Hauptwerke in der ersteren sind eine Weide an der Maaß mit zehn Kühen bei Abendbeleuchtung, in der letztern eine Gegend an demselben Flusse mit sechs Kühen und einem Hirten, der zwei Kindern ein Stückchen auf der Schalmei vorbläst (eines seiner größten Gemälde, von 4 Fuß Höhe und 6 Fuß Breite), ferner zwei Pendants, vornehme Reiter, einmal zum Ausritt gerüstet, das andere Mal bei der Heimkehr darstellend. Die überwiegend große Mehrzahl der Cuypschen Gemälde befindet sich in England größtentheils im Privatbesitz. Unter diesen rühmt Waagen*) als eins seiner größten Meisterwerke eine Ansicht von Dortrecht mit der von einer Reihe von Schiffen belebten Maaß.

Paul Potter.

(1625—1654.)

Erst zwanzig Jahre später als Cuyp entfaltete die Viehmalerei in den Niederlanden ihre volle Blüthe und gedieh zu einer bisher unerreichten Vollendung. Eins der größten Talente, von denen in Bezug auf Feinheit des Naturgefühls und Wahrheit der Form und Farbe die Geschichte der Malerei zu berichten weiß, wählte fast ausschließlich weidendes Vieh zum Gegenstande seiner Darstellung. Paul Potter ist der eigentliche Schöpfer dieser Gattung, der er vermöge seiner außerordentlichen Begabung zu so großem Ansehen zu verhelfen wußte, daß sie keiner der übrigen Fächer seiner Kunst nachstand. Freilich war es nicht die Vollendung der Darstellung von Kühen, Pferden und Schafen allein, was seine Namen groß machte. Es kam hinzu, daß ihm auch das Auge des Landschafters eigen war, daß er sich meisterhaft auf die Abtönung der Luft und auf die feinen Nuancen der Beleuchtung in der Nähe und Ferne, je nach der Tages- und Jahreszeit, verstand. Immerhin aber ist das Vieh die Hauptsache in seinen

*) Kunstwerke und Künstler in England. II. S. 21.

Gemälden, oft so sehr Hauptsache und so weit in den Vordergrund gerückt, daß es sich bei Tafeln größeren Formats — er verstieg sich bis zur Lebensgröße — in ungeschlachter Weise dem Beschauer aufdrängt. Hat schon ein Genrebild in großem Format etwas Widerstrebendes, weil das geistige Interesse daran nicht bedeutend genug ist, um den Raum, den es beansprucht, zu rechtfertigen, um wie viel weniger dürfen Thierdarstellungen so überwältigende Dimensionen annehmen, daß ihre Massen das Auge gleichsam erdrücken. Glücklicherweise hat der Meister nur ausnahmsweise und vielleicht nur der Curiosität wegen so große Formate für einzelne Bilder gewählt. Mit richtigem Takt für das ästhetisch Zulässige hielt er sich fast immer in den Grenzen der eigentlichen Kabinetstücke. Bei diesen macht sich die räumliche Umgebung gleichzeitig mit den Thieren geltend. Die trockene Prosa verschwindet bei dem Anblick der weithin sich ausdehnenden, gesegneten Fluren eines glücklichen Landstrichs, von dessen Reichthum das stattliche Weidevieh Zeugniß ablegt. Im Vordergrunde giebt zur Rechten oder Linken oft nur ein alter Weidenstamm, ein Gebüsch von Erlen, eine Einfriedigung oder eine Bauernhütte dem Auge einen festen Ruhepunkt, daneben die grasende, lagernde oder zur Tränke geführte bunte Schaar der Wiederkäuer, über welche sich meist ein Stier mit dumm-stolz erhobenem Kopfe und nervigem Nacken gebieterisch erhebt. Bei aller Einfachheit der landschaftlichen Formen zieht dennoch das monotone Flachland mit seinem fernen Horizont, seinem hohen, sonnigen oder leicht bewölkten Himmel das Auge in seine Tiefe hinein und läßt es befriedigt in den Vorgrund zurückkehren. Die volle Naivetät, die absichtslose Ungezwungenheit der Darstellung heimelt die Seele an und giebt dem Ganzen einen unbewußten Reiz, der selbst solche Situationen passiren läßt, denen man im gemeinen Leben das Prädikat der Unanständigkeit geben würde. Einen ganz besonderen Fleiß verwandte Potter auf die Modellirung, die körperhafte Rundung und scharfe Abhebung der Formen gegen einander und gegen den Hintergrund. Er erreichte in der That ein Relief von solcher Klarheit und Bestimmtheit, wie es überhaupt nur die größten Meister des Colorits herauszubringen vermochten. Schwerlich hätte die berühmte Kuh Myron's, von deren Naturwahrheit die Alten ganz entzückt waren, sich messen können mit dem lebensgroßen Stier Potters im Museum des Haag, der den Herankommenden mit offenen Maule anglotzt und so frei dasteht, als könne er sich jeden Augenblick von der Stelle bewegen.

Paul Potter erblickte das Licht der Welt in dem Städtchen Enkhuysen

am Zuyderſee im Jahre 1625. Schon ſein Vater betrieb die Malerei, aber, wie es ſcheint, ohne ſonderlichen Erfolg. Bald nach der Geburt des Sohnes zog dieſer nach Amſterdam, um ſich dort niederzulaſſen. Unter der väterlichen Anleitung entwickelte ſich das Talent des Knaben ſo frühzeitig, daß Paul ſchon in ſeinem vierzehnten Jahre die Schwierigkeiten der Technik überwunden und von ſeinem Vater nichts mehr zu lernen hatte. Eine ſcharfe Beobachtungsgabe und raſtloſer Fleiß im Zeichnen nach der Natur, wie im Studiren berühmter Malerwerke erſetzte ihm vollkommen den Unterricht eines geſchickten Lehrers. Er war ein Autodidakt, wie nur ſelten einer gelebt hat. Als er auf eignen Beinen ſeines Fortkommens ſicher zu ſein glaubte, trennte er ſich von ſeinem Vater und zog nach dem Haag, wo er ſich in ſeinem fünfundzwanzigſten Jahre mit der ſchönen Tochter eines angeſehenen Architekten, Adrienne Balkenende, verheirathete. Sein ungewöhnliches Talent machte auch ungewöhnliches Glück. Seine Gemälde wurden weit und breit Gegenſtände allgemeiner Bewunderung, und die Beſuche, welche vornehme Perſonen, Künſtler und Kunſtfreunde ihm in ſeiner Werkſtatt abſtatteten, nahmen kein Ende. Leider war ihm nur eine kurze Lebenszeit gegönnt. In Folge von Ueberanſtrengung — er nahm ſelbſt den Abend und die Nacht für Zeichnungen und Radirungen zu Hülfe — litt ſein Geſundheitszuſtand ſo ſehr, daß er ſchon in ſeinem neunundzwanzigſten Jahre (1654) dem Tode verfiel. Zwei Jahre vorher war er auf dringendes Anſuchen ſeines hauptſächlichſten Gönners, des Bürgermeiſters Tulp, nach Amſterdam übergeſiedelt.

Was der Meiſter in ſeiner kurzen Lebenszeit für den Ruhm ſeines Namens gethan hat, iſt wahrhaft ſtaunenerregend. Die Zahl derjenigen ſeiner Gemälde, welche von Smith nachgewieſen ſind, beläuft ſich auf 103. Sie erſcheint um ſo bedeutender, wenn man bedenkt, daß der Künſtler höchſt ſorgfältig in der Durchführung war. Außerdem kennt man von ihm 18 radirte Blätter von vorzüglicher Schönheit, die jetzt größtentheils zu den mit Golde aufgewogenen Raritäten des Kunſthandels gehören. Zwei darunter ſind als Jugendarbeiten des Meiſters aus ſeinem achtzehnten und neunzehnten Jahre beſonders berühmt, das eine „Le Vacher“, das andere „Le Berger“ genannt. Von dem außerordentlichen Fleiße, welchen er auf ſeine Studien verwandte, liefern endlich noch vier Bände mit Handzeichnungen und Aquarellen Zeugniß, die ſich auf dem Berliner Kupferſtichkabinet befinden.*) Aus dieſen Skizzen, die oft bis ins Kleinſte ausgeführt

*) Vergl. Waagen, Handb. der deutſchen und niederländiſchen Malerſchulen II. S. 169.

sind, geht hervor, daß Potter auch nach anderen Seiten als nach der, von welcher man ihn gewöhnlich zu betrachten pflegt, und von der er sich selbst am liebsten und glänzendsten zeigt, seine Studien ausdehnte. Wenn er auch vornehmlich Rindvieh und Schafe und in zweiter Reihe, Pferde, Schweine und andere Hausthiere malte, so versuchte er sich doch auch an der Darstellung wilder Thiere; ja selbst die Fauna fremder Zonen lieferte Material für seine Studien und seine größeren Compositionen. In der erwähnten Skizzensammlung erscheint er ferner als vorzüglicher Vogel- und Blumenzeichner, ja endlich lassen manche Blätter darin die Annahme zu, daß er es auch als Genremaler (von welcher Seite ihn nur wenige seiner Gemälde erkennen lassen), was Lebendigkeit des Ausdrucks und selbst Humor anlangt, sich den ersten Künstlern dieses Faches hätte an die Seite stellen können. Die öffentlichen Galerien Deutschlands bieten leider nur wenig Gelegenheit, das Talent Potters schätzen zu lernen. Dresden ist mit drei seiner weniger bedeutenden Werke versehen, darunter eine Buchenwaldung mit einer Rinderheerde und einem Jagdzuge, die Pinakothek in München nur mit einem, welches ein Bauernhaus mit lagernden Kühen und Schafen enthält, außerdem vier Figuren, eine milchende Magd und ein altes Ehepaar (vermuthlich die Eltern der Insassen), das ein Enkelchen gehen lehrt. Eins seiner frühsten Bilder, vom Jahre 1644, befindet sich auf Wilhelmshöhe bei Kassel. Als ein ausgezeichnetes Stück wird in der Sammlung des Grafen Czernin in Wien eine am frühen Morgen zur Weide getriebene Vieheerde gerühmt. Von den öffentlichen Galerien des Auslandes ist die Eremitage zu Petersburg mit neun Gemälden Potters allen anderen überlegen. Hier befindet sich unter Anderem der unter dem Namen „die pissende Kuh“ berühmte Meierhof mit einer großen Zahl verschiedenen Milch-, Mast- und Zugviehs in den mannigfaltigsten Stellungen und Lagen; zur Linken ein Bauernhaus mit geöffneter Thür, durch welche man eine nähende Frau und einen Mann wahrnimmt, der ein mit Essen beschäftigtes Kind von der Zudringlichkeit eines Hundes befreit. Außerdem ist hervorzuheben eine große Morgenlandschaft mit Jagdstaffage, und als eins der merkwürdigsten Gemälde des Meisters das Gericht der Thiere über Jäger und Hunde, aus mehreren zusammenhängenden Abtheilungen bestehend, mit glücklichem Humor erdacht.*) Das Museum zu Amsterdam besitzt vier Potters, darunter der die Thiere herbeilockende Orpheus und

*) Vergl. Waagen Handb. ꝛc. II. S. 168.

eine Bärenhetze, das Museum des Haag drei vorzüglich schöne Stücke, darunter der schon erwähnte junge Stier. Das Louvre und die Galerie zu Kopenhagen zählen je zwei Pottersche Gemälde. Außerdem befindet sich eine ansehnliche Zahl derselben im Besitz des englischen Adels.

Als Schüler Potters werden zwei nur selten vorkommende und wenigbekannte Maler genannt, nämlich Raphael Champhuysen und Albert Klomp.

Adriaen van de Velde.

(1639—1672.)

Bei dem Tode Potters war für die Kunstgattung, welche der geniale Meister zur höchsten Stufe der Vollendung geführt hatte, bereits ein neues Talent im Aufblühen begriffen, ebenso frühreif, ebenso reich begabt und wo möglich noch freier und leichter im Schaffen, als das des berühmten Vorgängers. Adrian van de Velde, der uns schon mehrmals als Staffagenmaler begegnet ist, hatte eben das funfzehnte Jahr erreicht, als Potter starb, und schon zeigten seine Malereien ihn als ausgebildeten Meister seines Faches. Wenn Van de Velde als Thiermaler auch keinen so berühmten Namen trägt wie Potter, so steht er dagegen als Künstler, als schöpferischer Geist mit seiner zarteren und feineren Empfindungsweise, seinem Sinn für schöne Formen und geschmackvolle Anordnung der Composition einige Stufen über jenem Meister. Zwar ist auch bei Van de Velde das Vieh meist in den Vorgrund seiner Landschaften gruppirt, aber es beansprucht durchschnittlich mit seinen Körpermassen einen weit geringeren Raum gegenüber dem Erdboden, seinem Pflanzenwuchs und den Baulichkeiten, welche sich auf ihm erheben. Man kann daher wohl von Van de Velde behaupten, daß er die Vorzüge Potters mit denen des Albert Cuyp vereinigt habe. Ferne und Nähe in der Landschaft sind durch Zwischenglieder glücklich verbunden; ein bewachsener Hügel, eine Baumgruppe, einige Häuser, auch wohl ein Thurm oder ein Dorf unterbrechen die horizontale Fläche und geben vereint mit einem Wasserspiegel, der selten fehlt, dem Bilde größere Mannigfaltigkeit. Daneben ist auch das Verkehrsverhältniß der Landleute mit den Thieren, die ihr wichtigstes Besitzthum bilden, meistens lebhafter betont, ja, überhaupt mehr das Landleben selbst in seinem gleichmäßigen Verlauf, seiner friedlichen und freundlichen Gestalt geschildert, als das Leben der Heerde und der



Der junge Stier (im Museum des Haag). Nach Paul Potter.

Viehweide. Fast immer klingt ein gemüthlicher Ton durch, und bezeichnend für die Gefühlsweise des Meisters ist es, daß er junges Vieh im heiteren neckischen Spiel mit einander oder mit dem Mutterthiere auftreten läßt. Nur ausnahmsweise benutzt er nach alter Weise biblische Stoffe, die für seine Intentionen geeignet waren, wie Jakob bei Laban. Dagegen versuchte er sich ohne Rücksicht auf sein eigentliches Fach auch wohl in der Historienmalerei und malte für mehrere katholische Kirchen Hollands Altarbilder, die jedoch nicht glücklich ausfielen. Seine ungemeine Geschicklichkeit im Figurenzeichnen und die Leichtigkeit, mit welcher ihm die Arbeit von der Hand ging, kam, wie wir wissen, vielen in Amsterdam lebenden Landschaftsmalern, Wynants, Ruysdael, Hobbema u. A. zu Gute, die sich selbst nicht an die figürliche Staffage wagten. Auch hat manches untergeordnete Gemälde durch das, was Van de Velde hinzugethan, erst seinen Werth erhalten. Im Uebrigen hat er auch manche Landschaft gemalt, auf welchem das Vieh ganz fehlt oder nur die Bedeutung einer zufälligen Staffage hat. Er nähert sich dann wohl der Weise des Wouverman, indem er einen bestimmten Vorgang im Einklang mit dem Charakter der Landschaft darstellt. Bisweilen giebt er auch eine Ansicht von der Küste von Scheveningen mit ihrem belebten Verkehre oder von einem zugefrorenen Kanal, auf welchem Jung und Alt sich am Schlittenfahren und Schlittschuhlaufen vergnügt.

Von dem Leben des Adriaen van de Velde ist nur Weniges zu berichten. Er wurde 1639 in Amsterdam geboren und erhielt seine Ausbildung in der Schule des Jan Wynants zu Haarlem. Adriaen brachte indeß bereits eine solche Fertigkeit im Zeichnen mit, daß dem trefflichen Lehrer nicht viel mehr zu thun übrig blieb. Nach einer gangbaren Anekdote heißt es, daß die Frau des Meisters, die bei dem Empfang des neuen Schülers zugegen gewesen, beim Anblick der Zeichnungen, welche Adriaen als Proben seiner Fähigkeit mitgebracht, ihren Gatten auf die Schulter klopfend, ausgerufen habe: „Wynants, an dem hast Du deinen Meister gefunden!" Wynants sah selbst bald ein, daß sein Zögling ihn in vielen Stücken übertreffen werde; aber ohne eine Regung von Neid oder Mißgunst freute er sich der Entwickelung des jungen Talentes, welches seiner Pflege empfohlen war. Lehrer und Schüler blieben auch für ihre ganze Lebenszeit in fortdauernd freundschaftlichem Verkehr. Van de Velde war ein überaus gutmüthiger und gefälliger Mann, dabei außerordentlich fleißig und weiterstrebend. Aus seinen Anlagen eine ergiebige Geldquelle zu machen, wie Potter, scheint er aber nicht verstanden zu haben; denn es heißt, daß seine Frau,

um das Einkommen auf der Höhe der Ausgaben zu halten, einen Leinwandhandel betrieben habe. Der Tod ereilte auch ihn in den ersten Jahren des Mannesalters. Seine Arbeitssucht rieb seine Kräfte auf. Er starb im Jahre 1672 in Amsterdam, erst dreiunddreißig Jahre alt. Wie Potter so benutzte auch er die Stunden, welche zum Malen nicht geeignet waren, mit Ausführung von Radirungen. Von den Blättern, welche auf diese Weise entstanden, sind 24 bekannt, die sämmtlich zu den besten Leistungen der Radirkunst gehören und hoch im Preise stehen. Eins davon rührt aus seinem vierzehnten Jahre her.

Gemälde von Van de Velde sind in deutschen Galerien nicht allzuhäufig. In der Münchener Pinakothek befinden sich fünf kleinere und ein großes landschaftliches Thierstück, in der Dresdener Galerie eine vorzüglich schöne Winterlandschaft mit Eisbelustigungen und eine Bauernhütte mit weidendem Vieh, letzteres eins seiner frühesten Gemälde (1659). Noch einige Jahre früher (1655) gemalt ist ein kleines Bildchen im Berliner Museum mit zwei Kühen. Eine Landschaft mit Tempelruinen und weidendem Vieh, im Wiener Belvedere, ist vielleicht von dem Meister nur staffagirt. Zwei Staffagen von ihm sieht man dort noch auf zwei Landschaften des Frederik Moucheron, zwei desgleichen auf Bildern von Wynants in der Dresdener Galerie. Endlich ist noch eine schöne Landschaft mit der Küste von Scheveningen, die er in seinem neunzehnten Jahre ausgeführt, in der Galerie zu Kassel zu nennen. Einzelne vortreffliche Bilder des Meisters finden sich im Museum zu Amsterdam, im Haag und im Louvre, wo er mit sechs Werken vertreten ist. Viele seiner schönsten Schöpfungen sind über den Kanal gewandert; sieben davon bewahrt die Galerie im Bukinghampalace.

Van de Velde hat nur wenige und ungleich schwächere Nachahmer gefunden. Die besten Leistungen der Gattung aus späterer Zeit rühren von der Hand seines Schülers Dirk van Bergen aus Haarlem (1645 — 1689) her.

V. Das Federvieh- und Jagdstück.

An dieser Stelle mögen schließlich noch diejenigen Maler Platz finden, die nur eigentliche Thierstücke und zwar vorzugsweise Federvieh, einheimische und fremde Vögel, sowie Wild im todten und lebendigen Zustande malten, ohne daß die räumliche Umgebung von besonderer Bedeutung wäre. Der berühmteste Meister dieses Faches war Melchior Hondekoeter aus Utrecht

(1636 — 1695), der vorzugsweise die Hühnerhöfe mit ihrer Bevölkerung an zahmem Geflügel aller Art zum Gegenstande der Kunst machte. Solche meist in natürlicher Größe ausgeführten Darstellungen sind fast in allen größeren Galerien zu finden, in Deutschland vornehmlich in Dresden, Wien, Braunschweig und Kassel. Außer der technischen Vollendung und der wohlthuenden Farbenzusammenstellung, durch welche diese Malereien glänzen, haben manche noch einen besondern Reiz durch die ungemeine Lebendigkeit, mit welcher Gewohnheiten und Neigungen, wenn man will, der Gattungscharakter der Thiere zum Ausdruck kommt.

Den Fußtapfen des Franz Snyders*) folgte Abraham Hondius aus Rotterdam (1638—1695), ohne jedoch das Vorbild zu erreichen. Besser, als mit der Farbe fand er sich mit der Radirnadel zurecht und lieferte einige treffliche Blätter, welche gejagtes und gehetztes Wild, auch wohl wilde Bestien im Kampfe oder in der Ruhe darstellen.

Endlich ist noch zweier Maler zu gedenken, welche die Augen vornehmer Jagdliebhaber durch die naturwahre Darstellung von todtem Wildpret entzückten, nämlich Jan Weenix, Sohn und Schüler des früher erwähnten Landschafters, (1644 — 1719) und dessen Schüler und treuer Nachahmer Theodor Valkenburg (1675 — 1721), beide aus Amsterdam. Ihre meist in Lebensgröße ausgeführten Tafeln fanden hauptsächlich als Dekorationsstücke für fürstliche Jagdschlösser Beifall und Anerkennung. So ließ u. A. der Kurfürst Wilhelm von der Pfalz im Schloß Bensberg zwei große Säle von Weenix dekoriren. Einige dieser Stücke sieht man jetzt in der Münchener Pinakothek, darunter eins von fast 18 Fuß Breite bei 10½ Fuß Höhe.

An diese Meister sind noch diejenigen anzureihen, die ähnliche Gegenstände in kleinerem Maaßstabe mit zierlicher Ausführung der Einzelheiten darstellten, nämlich Evert van Aelst (1602 — 1658) und dessen Sohn Willem van Aelst (1620 — 1679) aus Delft, welche größtentheils todtes Geflügel in Verbindung mit Jagdgeräthschaften malten. Ferner, mit ihrer Thätigkeit zum Theil schon dem folgenden Jahrhundert angehörend, die Brüder Ferdinand (1664—1750) und Georg van Hamilton (1666—1740), Söhne und Schüler des schottischen Malers James Hamilton, der sich in Brüssel niedergelassen hatte. Beide traten in die Dienste Karl VI., für welchen sie eine Anzahl Jagdstücke nnd wilde Thiere im lebendigen und todten Zustande ausführten. Das Belvedere zu Wien enthält davon eine große Auswahl.

*) Vergl. S. 287.

VI. Die Architekturmalerei.

In der Architekturmalerei setzte die holländische Schule ebenfalls das von den Flamändern begonnene Werk fort und brachte auch diese Gattung in Bezug auf Delikatesse der Ausführung und malerische Wirkung auf den Gipfel der Vollendung. Der erste Flamänder, welcher auf diesem Gebiete sich einen Namen machte, war Hendrick van Steenwyck d. ä. (1550 — 1604), ein Schüler der Jan Fredeman de Vries (geboren 1527 zu Leeuwarden) der zuerst in Folge seines eingehenden Studiums der Bauwissenschaft zu Darstellungen dieser Art geführt wurde. Ein Schüler Steenwycks war der nicht minder berühmte Pieter Neefs d. ä. (1570 bis um 1651). Beide gefielen sich in der Darstellung des Innern gothischer Kirchen, vorzugsweise bei nächtlicher Beleuchtung durch Kerzen- und Fackellicht. Der älteste holländische Meister, der sich diesen und ihren minder bedeutenden gleichnamigen Söhnen anreiht ist Pieter Saenredam (1597—1666). Ihm folgt Dirk van Deelen (1607 bis um 1670). Beide stellen bald das Aeußere, bald das Innere von großen öffentlichen Gebäuden dar, letzterer mit besonderer Vorliebe Bauwerke im Geschmack der Renaissance, von deren die Wiener Galerie zwei treffliche Beispiele besitzt. Noch bedeutender als diese erscheint in Bezug auf Innenansichten Emanuel de Witte aus Alkmaar, geboren 1607 und in Amsterdam 1692 gestorben. Von ihm sieht man im Berliner Museum das Innere einer Kirche im Barockstyl mit reicher plastischer Ausstattung und das Innere der Synagoge zu Amsterdam, in welcher die Gemeinde zum Gottesdienst versammelt ist. Einen besonderen Werth verleihen seinen Gemälden die malerisch gruppirten und geschickt gezeichneten Figuren. Ein tüchtiger Nebenbuhler dieses Meisters war Hendrik van der Vliet (1608 bis um 1666).

Die Darstellung einzelner Häuser, Häusergruppen und ganzer Straßenprospecte als Hauptinhalt eines Gemäldes kam erst später in Flor. Schon bei einzelnen Genremalern, wie bei Ostade, treten die Baulichkeiten stark in den Vordergrund und ein altes aus den Fugen gewichenes Bauernhaus bildet nicht selten den Fond der Genrescene. Entschieden zur Hauptsache der Darstellung machte diese niedere Art von Bauwerken ein Schüler des Wouverman aus Amsterdam (1622—1700) Emanuel Murand, obwohl er auch auf die figürliche Staffage, welche von Landleuten und allerlei Vieh gebildet wird, Fleiß und Sorgfalt verwendte. Ungleich bedeutender und

stattlicher waren aber die Leistungen auf dem Gebiete der städtischen Prospect- und Palastmalerei, auf welchem Jan van der Heyden, aus Gorkum gebürtig und in Amsterdam verstorben (1627—1712), als Meister ersten Ranges glänzt. Seine Bilder sind durchweg von nur geringer Größe und gehören größtentheils zu dem bewundernswürdigsten Werken, welche die Feinmalerei hervorgebracht hat. Die meisten derselben haben noch einen besonderen Reiz durch die Zuthat des Adriaen van de Velde erhalten, der bis zu seinem Tode die figürliche Staffage mit vollkommenem Anschluß an die Farbengebung seines Freundes ausführte. Später traten Lingelbach und Eglon van der Neer an seine Stelle. Am meisten Bewunderung fanden seine Ansichten von „Grachten", d. h. Straßen, die von einem, gewöhnlich an den Seiten mit Bäumen garnirten, Kanale durchschnitten werden. Van der Heyden widmete der Kunst übrigens nur einem Theil seiner Zeit, später vielleicht nur seine Mußestunden, weshalb auch die Zahl seiner Bilder nicht groß geworden ist. Er legte sich nämlich mit großem Eifer und Erfolg auf das Studium der Mechanik und erhielt, in Folge einer Erfindung zur Verbesserung der Feuerspritzen, von dem Rathe der Stadt Amsterdam eine Anstellung als Vorstand des städtischen Feuerlöschwesens (Brandpompen-Director). Den ersten Unterricht in der Malerei soll er von seinem Vater, einem handwerksmäßigen Glasmaler, empfangen haben. Ohne Zweifel war er — worauf auch seine Beschäftigung mit der Mechanik deutet — ein nachdenkender und erfinderischer Kopf, der keiner äußeren Leitung bedurfte, um das Ziel, dem er zustrebte, zu erreichen.

Unter den vier Bildern, welche die Dresdener Galerie von diesem Meister besitzt, zeichnet sich besonders ein freier Platz mit einem Palaste und der Aussicht auf eine Kirche aus. Die öffentlichen Galerien von München und Wien besitzen je nur ein Bild des Meisters, jene einen freien häuserumgebenen Platz mit Bäumen, diese ein altes Kastell mit einem Festungsgraben. In der Kasseler Galerie befinden sich zwei besonders delikat ausgeführte Stücke, das eine eine mit Mauern umschlossene Stadt, das andere einen Palast in Brüssel mit Aussicht auf die Kathedrale darstellend. Von den ausländischen Galerien bietet wieder die Eremitage zu Petersburg die reichste und schönste Auswahl, sodann die Museen von Amsterdam und Haag und das Louvre, wo besonders eine Ansicht des Rathhauses von Amsterdam das Entzücken des Kenners ausmacht. In den Privatgalerien Englands kommt der Meister auch nicht selten vor.

In derselben Richtung sind noch einige andere Maler thätig gewesen

und zu Ansehen gelangt, ohne sich, was vollendete Durchführung des Einzelnen, die Pracht der Lichtwirkungen und das Helldunkel anlangt, mit van der Heyden messen zu können. Dies sind zunächst die Gebrüder Berckheyden aus Haarlem, von denen der ältere, Job (1637—1698), ein vielseitiges Talent bekundete, da er auch ein guter Figurenzeichner war und Genrebilder im Geschmack des Jan Steen, sowie auch Portraits, Landschaften und Jagden darstellte. Bekannter als Architekturmaler ist der jüngere Bruder Gerrit (1645—1693), an dessen Gemälden jedoch häufig der ältere Bruder mitgeholfen hat. Beide lebten eine Zeit lang am Hofe des kunstsinnigen Kurfürsten von der Pfalz in Heidelberg. Es kommen auch Innenansichten von ihnen vor und italienische Gebäude- und Straßenansichten, die sie vermuthlich nach Kupferstichen ausführten. Letzteres ist mehr noch bei einem vierten Meister dieses Faches der Fall, Jakob van der Ulft aus Gorkum (1627 bis um 1690), der nach Einigen in Rom gewesen sein, nach Anderen jedoch seine Heimath nie verlassen haben soll. Er übte in seiner Vaterstadt das Amt eines Bürgermeisters aus. Seine Gemälde, meist römische Bauten und Plätze, häufig auch Ruinen einzelner Gebäude oder ganzer Häuserkomplexe, haben gewöhnlich eine reiche Staffage kriegerischen Charakters, Truppen auf dem Marsche, Heerschauen, Triumphe und Siege römischer Feldherrn oder Kaiser darstellend.

VII. Stillleben, Blumen- und Fruchtstück.

Zum Schluß mögen noch diejenigen Meister hier kurzhin Erwähnung finden, welche das Stillleben, das Frucht- und Blumenstück kultivirten. Der berühmteste und vorzüglichste Künstler dieser Gattung war Jan de Heem aus Utrecht (1600—1674), von welchem im Berliner Museum und im Belvedere zu Wien höchst geschmackvoll angeordnete und prächtig gemalte Bekränzungen anzutreffen sind. Tüchtige Schüler von ihm waren Cornelis de Heem, sein Sohn, Abraham Mignon aus Frankfurt am Main (1639—1697) und Maria van Oosterwyck aus Noortdorp bei Delft (1630—1693). Bei allen diesen Malern spielen Blumen und Früchte die Hauptrolle; doch treten hier und da auch andere Gegenstände, Geräthschaften und Eßwaaren hinzu, Weinflaschen und Gläser, Brod, Austern, gesottene Krebse, Häringe u. s. w. In Darstellungen, bei denen diese Dinge des täglichen Gebrauchs und Consums vorherrschen, war der bedeutendste

Meister Willem Kalf aus Amsterdam (1630—1693). Im Uebrigen waren noch viele, mehr oder minder für naturwahre Darstellung und malerische Gruppirung begabte Künstler auf diesem Gebiete thätig. Von allen Gattungen der Malerei hielt sich diese Gattung und speciell die Blumenmalerei am längsten frisch, und blühte selbst dann noch weiter, als das Historien-, Genre- und Landschaftsfach längst in Verfall gerathen war und gegen Ende des Jahrhunderts fast nur noch handwerksmäßige, manierirte und geistlose Produkte zu Tage förderte. Die mächtige Strömung, welche die Geister dieser großen Geschichts- und Kulturepoche Hollands gehoben hatte und dem Kunstvermögen unter steter Vervollkommnung der Technik alle Kreise des Daseins eröffnete, war schließlich ganz verflacht, indem sie an Tiefe verloren, was sie an Breite gewonnen hatte. Wie immer in solchen Perioden der Erschlaffung sank gleichzeitig mit den Geisteskräften auch die Technik. Von der wunderbaren Ausbildung, welche das koloristische Element der Malerei während der zweiten Blüthe des nordischen Realismus gefunden, geben zu Anfang des 18. Jahrhunderts eben nur noch die Bestrebungen einiger berühmten Blumen- und Stilllebenmaler Kunde, unter denen dem Jan van Huysum aus Amsterdam (1682—1740) die erste Stelle gebührt.

Druck von C. Grumbach in Leipzig.

Seemann, Ernst A.,

Kunst und Künstler des 16., 17. und 18. Jahrhunderts Biographien und Charakteristiken

Bd.: 2

Leipzig 1864